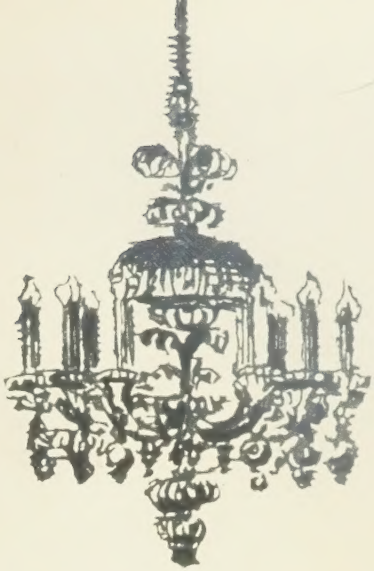
PIERRE-AIMÉ TOUCHARD

HISTOIRE SENTIMENTALE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

HISTOIRE SENTIMENTALE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE



Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_Y0-CDB-744

PIERRE-AIMÉ TOUCHARD

HISTOIRE SENTIMENTALE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

AUX ÉDITIONS DU SEUIL

1673

CHAPITRE I

A MORT SOUDAINE de Molière avait laissé sa compagnie dans un désarroi total. Elle tenait son théâtre de la volonté du Roi qui protégeait et aimait Molière. Pourrait-elle le conserver? Il y avait d'autres prétendants à cette salle magnifique du Palais-Royal, que Molière avait équipée à grands frais.

Le plus dangereux était Lulli, le musicien, ancien collaborateur de Molière, mais qui aimait la musique plus que ses bienfaiteurs. Lulli disposait d'un théâtre pour ses opéras, mais d'un théâtre lointain, mal situé sur la rive gauche, et il pressait le Roi de lui accorder le Palais-Royal. Connaissant le danger, les comédiens de Molière crurent le prévenir en rouvrant presque aussitôt leur théâtre et en reprenant, sans en attendre l'autorisation, les représentations du *Misanthrope* et du *Malade*. Rien ne se produisant, ils se flattèrent un moment d'avoir gagné la partie.

Mais d'autres ennemis veillaient. Quand Molière, à peu près inconnu, avait débarqué à Paris en 1658, après de longues et dures années de tournées provinciales, son arrivée dérangeait bien des plans. Trois troupes se partageaient alors les faveurs du Roi et de la ville et ne voyaient point d'un bon œil le nouveau venu s'installer à Paris : la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, spécialisée dans l'interprétation des tragédies, celle du Marais qui avait joué *Le Cid* et qui, depuis, montait des spectacles à grande machinerie, et celle des Italiens, qui durent accepter un moment de partager avec Molière leur propre salle. Le succès de la troupe de Molière (cinq saisons inégales, quatre de durs combats, et cinq, les cinq dernières, triomphales) avait sérieusement brouillé les cartes. Seule, à la vérité, la troupe de

Molière, par Mignard.

Armande Béjard
dans Les Précieuses ridicules,
d'après Abraham Bosse.

l'Hôtel de Bourgogne avait survécu, le Marais semblait à l'agonie, et les Italiens s'étaient vus contraints de repasser les monts. La disparition de Molière était donc pour l'Hôtel de Bourgogne une occasion inespérée de balayer jusqu'au souvenir de ses dangereux rivaux ; et le Marais, de son côté, y voyait une chance ultime de renforcer sa troupe pour une nouvelle étape. Nous pouvons les imaginer aux aguets, se préparant aux combats décisifs.

Le malheur voulut qu'avec les fêtes de Pâques (Molière était mort le 17 février) vînt la date habituelle des clôtures du théâtre. La troupe de Molière avait toutes sortes de raisons de craindre que l'interruption des représentations ne facilitât son éviction, et qu'allait-on devenir? Il se forma deux clans, comme toujours : ceux qui croyaient et ceux qui ne croyaient pas. Les derniers, dévorés d'inquiétude, acceptèrent les propositions dont l'Hôtel de Bourgogne les alléchait. Quatre d'entre eux, parmi lesquels le jeune Baron, orgueil de la troupe comique et que Molière avait chéri comme un fils, et la Thorillière, le Marquis Fâcheux de *L'Impromptu de Versailles*, dans la troupe depuis onze ans, signèrent avec l'Hôtel, le jour même de la clôture de Pâques, et eurent le triste courage d'en aviser aussitôt leurs camarades.

On peut imaginer ce que dût être la réunion de la troupe, en ce soir mémorable. Tout ce qui en restait était là et l'on pouvait compter les vides. Madeleine Béjart, la compagne des premiers jours, celle qui avait fondé « l'Illustre Théâtre » avec Molière en 1643, était morte l'année précédente; Molière, il y a deux mois. Le départ de la Thorillière, de Baron et des deux Beauval réduisait la compagnie à huit membres, et le hasard voulait que le seul témoin de ces trente années de lutte, de misères et de grandeur fut une pauvre femme effacée, qui n'avait jamais joué que les rôles d'utilité : Geneviève Béjart, sœur de Madeleine. Elle n'avait jamais pris grande part à la vie du théâtre; mais comme on eût aimé pouvoir lire à travers le silence de cette femme, et quelle ronde de souvenirs devait tournoyer derrière ses paupières baissées...

C'est par ses deux frères, Joseph et Louis, que sa sœur Madeleine et elle avaient connu le jeune Poquelin. Il n'était alors qu'un garçon de bonne famille, mordu par le désir de faire du théâtre. Les Béjart, (Madeleine, Geneviève et leur frère

Joseph, qui bégayait; — Louis le plus jeune qui louchait et boitait, ne devait se joindre à eux que plus tard) avaient formé une petite troupe d'amateurs sans le sou, cherchant des cachets çà et là, mais ils jouaient, et ils offrirent à Jean-Baptiste Poquelin de le faire avec eux. Il s'associa. Geneviève dut bien vite remarquer que l'attrait de sa sœur Madeleine serait une des raisons profondes de la fidélité de Jean-Baptiste. C'était, à la fois, une fille séduisante et une bonne actrice qui, à ce moment-là, brillait dans les rôles de jeune première de tragédie. De quatre ans son aînée, elle lui apparaissait comme l'introductrice rêvée pour le monde où il désirait vivre. Cultivée, elle avait fréquenté des poètes, des auteurs dramatiques, des comédiens en renom. Elle avait connu des aventures sentimentales. Tout ce passé l'auréolait d'un prestige supplémentaire aux yeux d'un jeune bourgeois ambitieux et désireux de rompre avec son propre milieu. Il alla vers elle comme on va à son destin. Et ce fut une aventure de trente ans qui ne se termina qu'avec la mort de Madeleine. Avec elle, il partit à Rouen, puis revint, pour jouer la tragédie et la tragi-comédie à Paris. La troupe avait pris un nom charmant et plein d'humour : « L'Illustre Théâtre ». Jean-Baptiste, de son côté, abandonna le nom de Poquelin pour le pseudonyme de Molière, et il faut bien dire qu'il l'étrenna fort mal. La jeune troupe rencontrait des difficultés financières, menaçait de se dissocier. Molière en prit la direction, ne réussit pas à payer les dettes et fut à plusieurs reprises jeté en prison. La situation ne s'améliorant pas, il fallut, au bout de trois ans, abandonner Paris pour la Province.

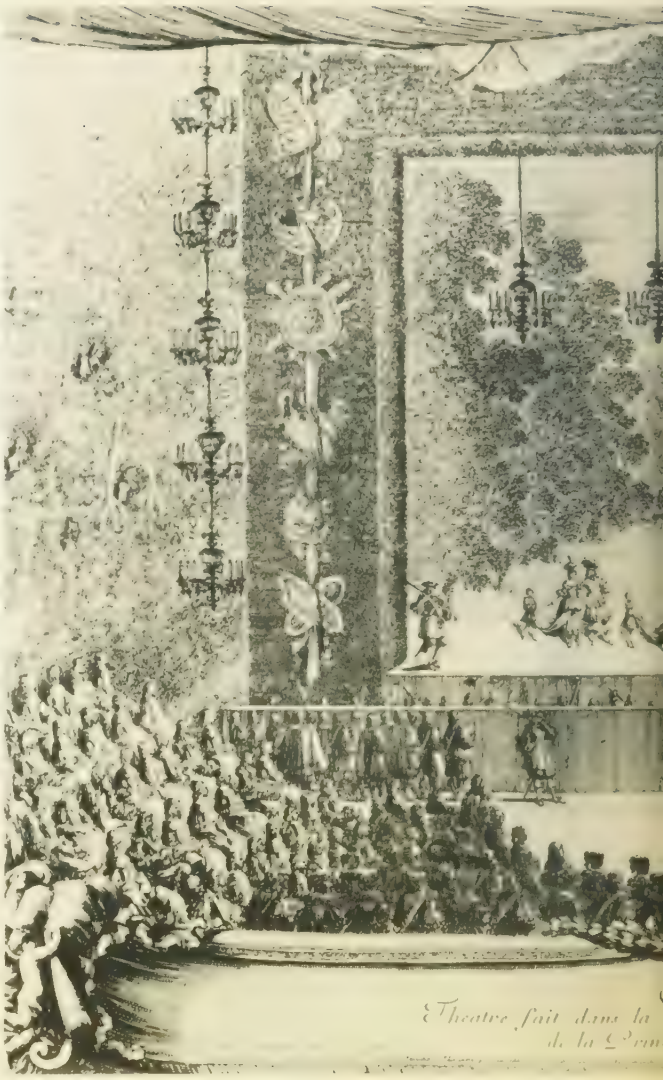
Geneviève suivit le sort de la troupe nomade. Elle connut les longs voyages dans le Midi, dans l'Ouest, à Dijon et à Lyon. Elle vécut les espoirs apportés par la protection du Duc de Conti et leur brusque effondrement, puis la reprise en charge de la compagnie par le duc d'Epernon, gouverneur de Bourgogne. Parmi ses souvenirs les plus brillants, fit-elle place à cette soirée mémorable de Lyon où, pour la première fois, en 1653 ou en 1655 (nous l'ignorons), Molière va présenter une pièce sous son nom? Geneviève faisait-elle partie de la distribution de *L'Étourdi*, nous n'en savons rien, mais il n'est pas possible qu'elle n'ait pas vécu passionnément ces heures d'angoisse où le chef de troupe jouait son propre destin d'auteur en même temps que l'avenir

Madeleine Béjart dans George Dandin, *par François Chauveau.*

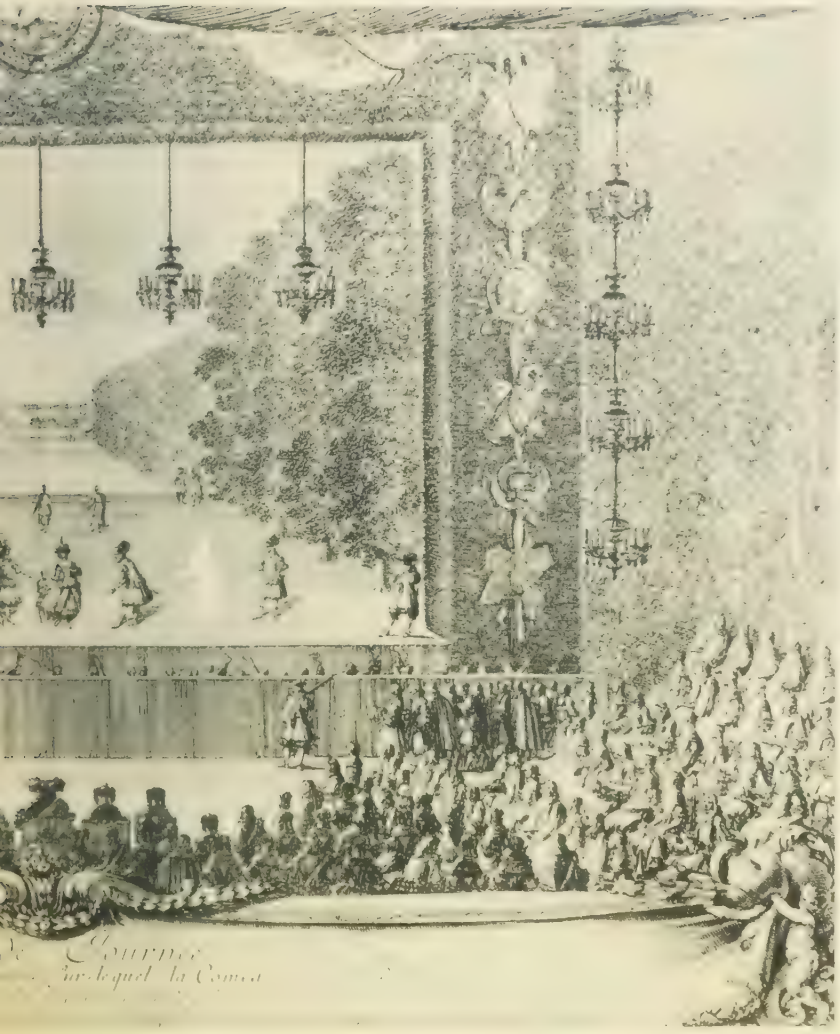
immédiat de ses camarades. Si peu qu'elle fût comédienne, elle était du métier et elle savait lire sous les hautes couleurs du maquillage comique de Mascarille cette étrange pâleur jaune qui révèle l'angoisse de l'échec.

Elle connut la secrète jalousie de celles qui sont condamnées à demeurer éternellement dans le rang et qui voient d'une saison à l'autre de nouvelles venues occuper l'emploi que maintes années de désillusion ne les retiendront jamais de convoiter. Elle vit la De Brie, puis la Du Parc mettre en gerbe les succès. Le soir de *L'Étourdi*, c'était la De Brie qui jouait Célie, et la jolie Du Parc Hippolyte. Mais la De Brie avait fait plus que voler à Geneviève un rôle que celle-ci ambitionnait peut-être. Elle avait aussi dérobé à Madeleine, et qui sait peut-être à Geneviève elle-même, un long moment de ces faveurs que Molière, disait-on, distribuait avec générosité.

Si Geneviève eut ainsi à souffrir dans le silence de lourdes déceptions intimes, elle connut du moins la joie un peu mélancolique mais profonde d'être la fidèle, celle qui ne noue pas d'intrigues et qui, sans cesse, sans cesse, rend des services. Le jour de son mariage, avec Jean-Baptiste Aubry, Molière lui avait fait l'amitié de lui déléguer comme témoin son déjà illustre ami, le peintre Mignard. Discrète et secrète, elle partagea les bonheurs et les craintes de ses compagnons. Elle crut à la fortune, quand « Monsieur » installa la troupe à Paris. Elle connut les désillusions qui suivirent : les auteurs qui refusaient de confier leurs pièces nouvelles à la jeune troupe, les échecs des premières tentatives, le succès des *Précieuses*, le découragement d'une saison mauvaise malgré l'effort invraisemblable de trente pièces différentes montées en moins d'un an, l'expulsion du théâtre, voué à la démolition, l'installation au Palais-Royal, la réussite de plus en plus franche des pièces de Molière, *L'École des Maris*, *Les Fâcheux*, l'amélioration des recettes, une nouvelle saison difficile, sauvée par *L'École des Femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, *Le Mariage Forcé*. Était-ce l'avenir assuré? Non, l'interdiction de *Tartuffe* remettait tout en question. Et *Don Juan* sauvait-il de nouveau la situation, qu'il se voyait à son tour interdit. Au même moment, l'un des jeunes auteurs sur lesquels Molière avait misé pour tenter de remettre la tragédie à l'honneur dans son propre théâtre, Jean Racine, venait de lui enlever sa seconde pièce *Alexandre*, après quelques



La troupe de Molière en 1664, par Israël Silvestre



Molière
(*Moron, dans* La Princesse d'Elide).

Brécourt, par Le Pautre.

représentations, pour les porter au théâtre rival, à l'Hôtel de Bourgogne. Molière, épuisé, tombait malade, les recettes s'effondraient. Sept années d'efforts intenses aboutissaient au bilan le plus catastrophique que la troupe ait jamais connu.

1665-66 : la terrible saison ! Il semblait que tous les nuages se fussent rassemblés pour obscurcir l'horizon. Molière était malade, mais de quoi ? De fatigue, c'était évident. Mais aussi de plus lourds soucis. La haine et l'envie débordaient contre lui. Il avait voulu être grand et au moment où il abordait la grandeur, il en éprouvait la solitude et les rigueurs, et il découvrait qu'elle s'élève dans un récif de laideurs si brusquement jaillies qu'on peut se demander si ce n'est pas la grandeur elle-même qui les suscite. Et il sentait sur lui les regards de la troupe, de ses amis si charmants, si désireux de se montrer fidèles, mais si impuissants à lutter contre les mauvaises pensées. Fallait-il interpréter le départ de Brécourt, comme un signe avant-coureur ? Brécourt avait lâché ses camarades du Marais pour venir chez Molière. — Il quittait maintenant Molière pour l'Hôtel de Bourgogne. Cela signifiait sans nul doute que Brécourt ne pensait qu'à son intérêt. Mais justement, justement... Et voilà que le vieux Du Parc était mort, le joyeux Gros-René, le créateur du « Barbouillé », et l'interprète de tant de personnages comiques dans *Le Dépit*, *Sganarelle*, *L'École des Maris*. En le perdant, Molière perdait plus qu'un brave ami, plus qu'un auxiliaire précieux dans les besognes administratives, plus qu'un bon comédien. Gros-René emportait dans la tombe la première incarnation de Gros-René. Combien de temps le personnage rêvé par Molière allait-il errer désormais sans visage ? L'auteur-comédien savait ce que c'est qu'un rôle réduit à des mots couchés sur du papier.

Mais il est vraisemblable qu'une autre préoccupation, plus sourde, moins avouée, avait eu sa part dans la défaillance de Molière. Et peut-être qu'aujourd'hui Geneviève revivait ce mois étouffant où la troupe, inquiète et muette, se demandait si le patron n'allait point sombrer. Tout se sait chez les comédiens, tout se lit sur les visages. A force de vivre ensemble, ils connaissent sur chacun ses aventures les plus intimes et ils comprennent, ils admettent, ils attendent chez autrui des faiblesses dont eux-mêmes se savent perpétuellement les victimes. Mais chez le patron, ils aimeraient qu'il y eût plus de force. Ses faiblesses

leur promettent sans doute quelque indulgence, mais ces grands enfants ont surtout besoin de retrouver quelque chose de la solidité du père chez le chef qu'ils se sont donné. Il faut qu'ils puissent l'admirer, être fiers de ses succès, de sa supériorité, de ses audaces, de ses ruses, de ses conquêtes, de ses renouvellements.

Or, depuis deux ans, ils reconnaissaient mal Molière, non qu'il eût moins de génie (chacune de ses pièces affirmait une maîtrise plus éprouvée) ou moins de flair dans le choix des auteurs qu'il jouait (Corneille, Racine, Scarron, pour ne citer que les plus grands), ni moins d'autorité sur l'ensemble de la troupe. Non, prise isolément, chacune de ses activités demeurait aussi digne d'approbation et de succès. Pourtant, il pesait un malaise, dont on n'aimait pas parler, mais dont chacun aurait pu clairement désigner la cause. Geneviève Béjart était à la première place pour suivre jour par jour l'évolution du mal. De même que la flambée d'amour du jeune Poquelin pour sa sœur Madeleine avait trouvé en elle un témoin sans joie, mais sans aigreur et perspicace, de même le lent détachement qui suivit ne pouvait que confirmer ses premières craintes. Madeleine était brillante, intelligente, opiniâtre, femme d'affaires. Elle avait un cerveau d'homme. C'était une sorte de promotion, pour un jeune comédien débutant, que de s'être attiré l'amour et l'amitié d'une femme de cette sorte. Mais Molière avait pris confiance en lui, d'autres succès féminins lui faisaient moins apprécier le dévouement fidèle, mais jaloux et possessif de son aînée de quatre années. Il aurait pu lui dire le mot féroce d'un de ses lointains et discrets successeurs à une autre comédienne dont la beauté déclinait : « Je vous regarde vieillir. » Molière, malgré lui, regardait vieillir sa compagne, et bientôt il regarda fleurir et s'épanouir la petite Minou, que Madeleine élevait près d'elle, et qui ayant pris l'habitude d'embrasser par jeu son grand ami Molière, en l'appelant « son petit mari », cessa un beau jour de croire que ce n'était qu'un jeu. Désormais, Minou fut Armande, et Molière fut troublé par Armande. — Que se passa-t-il? Geneviève, ni aucun autre, ne le sut peut-être réellement. Mais Molière cessa d'être libre. Et les comédiens désemparés, sentant qu'ils avaient cessé de constituer la raison de vie essentielle de leur patron, se rencontraient dans les couloirs, et sans oser se regarder en face, murmuraient : « Le patron? Le patron perd la tête. »

Armande Béjart, par Israël Silvestre.

Molière et Armande dans Le Malade imaginaire
par Brisart.

Bien sûr, c'était à la petite qu'ils en voulaient, mais ce fut pour eux comme une humiliation de l'entendre s'humilier lui-même en leur demandant un jour d'avril 1661, deux parts de bénéfice, au lieu d'une, « pour lui et pour sa femme... s'il se mariait ».

Le mariage eut lieu, presque un an plus tard. Et la vie de la troupe ne fut plus ce qu'elle était. Le caractère de Molière changeait. Le bruit des querelles du ménage débordait jusque dans les salons. Les succès continuèrent d'alterner avec les échecs, mais on donnait aux échecs une explication, toujours la même, comme si un mauvais sort eût pesé désormais sur la plus belle des aventures. En 1663, un petit garçon naquit; il mourut au bout de huit mois. En 1665, ce fut une fille, mais déjà l'on pensait que Molière pouvait n'être pas son père. Même les joies devenaient tristesse. La même année pourtant, le Roi avait donné son nom à la troupe de Molière, mais cette fortune inespérée tombait dans une atmosphère lourde et inquiète, et quand, au début de 1666, Molière dut s'aliter, tous croyaient savoir pourquoi le chef était malade.

Geneviève devait se rappeler ce mois de janvier 1666, où, survenue comme un nouveau coup du sort, la mort d'Anne d'Autriche avait obligé à tenir fermé le théâtre pendant plusieurs semaines. Une fois de plus, les comédiens s'étaient réunis dans l'angoisse.

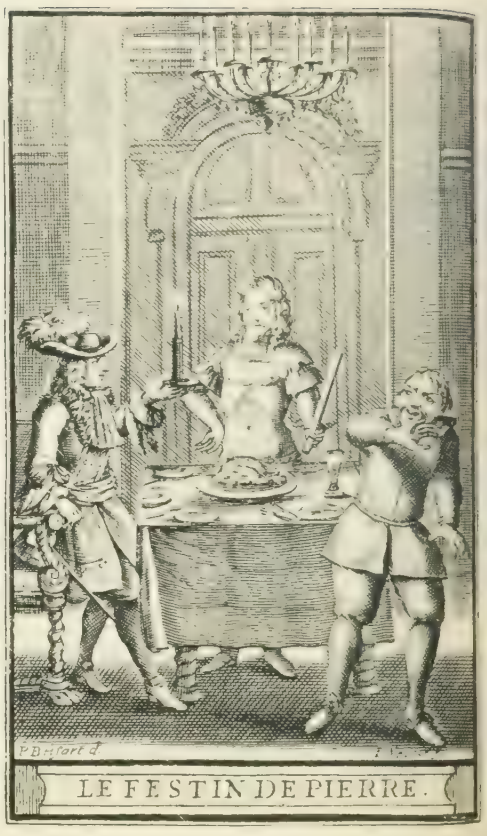
Leur camarade La Grange, que, depuis la mort du vieux Du Parc, Molière associait de plus en plus à la direction administrative du théâtre, avait laissé prévoir que les bénéfices, — c'est-à-dire pratiquement les moyens de vivre de comédiens — atteindraient cette saison le chiffre le plus bas qu'on ait connu depuis l'installation à Paris...

Et aujourd'hui comme sans doute ce soir-là, Geneviève fixait son regard froid sur Armande. Et il lui sembla qu'elle n'avait plus la force de se souvenir, que cette femme avait abusé de ses droits à peser sur le destin des autres, que vraiment l'heure était venue pour elle de prendre en charge la mémoire des années qui suivaient. Geneviève, une fois de plus, glissait vers le vide, ce grand vide sans image où elle trouvait son seul repos.

Face à elle, Armande souriait de ce sourire mystérieux et fascinant qui lui avait valu tant d'hommages asservis. Elle était de ces êtres étranges dont la seule vue pose une interrogation, et leur pouvoir tient à la sotte curiosité des hommes qui croient qu'en possédant la femme, ils auront son secret. Armande ignorait qu'elle eût un secret, mais elle savait qu'elle avait du charme et en usait. Armande était un gentil petit animal de la faune théâtrale. Elle n'avait jamais très bien su qui était son père, et certains prétendaient que Madeleine était sa sœur et non sa mère. En tout cas, elle avait suivi Madeleine dans ses déplacements, dans ses amours, elle avait été adulée par tous, pour ses yeux vifs et son esprit. Et vite elle avait compris qu'il fallait se servir du bonheur qui passe, de l'amour qui s'offre, de l'argent qui se donne, sans jamais rien laisser fuir car demain est toujours infidèle. Ce n'était pas une méchante petite fille; elle était seulement dominée par la peur de la solitude et de la misère. Et peut-être était-ce la tragédie de cet appel qui faisait le mystère si captivant de son sourire. Elle connaissait la versatilité des hommes, et surtout des comédiens si frivoles. Elle voulait un mari, une maison, des meubles, des bijoux — des possessions qui durent. Elle amena Molière à l'épouser, à l'habiller, à la meubler, à la parer, et certes elle lui en fut reconnaissante, mais ce n'est pas drôle d'être la femme d'un directeur de troupe, qui est en plus un comédien et en plus un auteur. Armande haïssait ces heures interminables où elle cessait d'exister pour un mari préoccupé. Armande était jeune, elle n'avait que vingt ans. On la courtisait. Elle aimait oublier — oublier tout le passé noir, le présent trop austère, l'avenir qu'elle savait incertain. Et de ses petites dents blanches, elle grignotait tout ce qui passait à sa portée, les flatteries, les cadeaux, les heures d'amour, la dernière chance de bonheur de Molière.

Un jour, ils décidèrent de vivre séparément. Et n'était-ce pas la sagesse même? Molière lui fit installer un appartement à elle, où elle pût vivre. Et de son côté, il retrouva un peu de paix. Et aujourd'hui Armande s'interrogeait : de quels crimes l'accusait-on ? Passée cette atroce période de la maladie et des angoisses financières, le Théâtre du Palais-Royal avait connu une fortune incomparable. Pendant cinq ans, de 1668 à la mort de Molière, on avait été de succès en succès.

Armande Béjart dans La Princesse d'Elide, Psyché, Le Malade imaginaire, La Critique de l'École des femmes (de h. en b.).



L'Avare, *Ed. Lagrange*, 1682.
Les Précieuses ridicules. *Ed.* 1674.
Le Festin de Pierre, *Ed.* 1682.

Les noms des pièces retentissaient dans la mémoire d'Armande comme autant de sonneries de victoires : *Le Misanthrope*, *Le Médecin malgré lui*, *Amphitryon*, *Georges Dandin*, *L'Avare*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *La Princesse d'Elide*, *Psyché*, *Les Fourberies*, *Les Femmes savantes*, *Le Malade imaginaire*. Pouvait-on vraiment lui reprocher d'avoir été un obstacle à l'épanouissement du génie de Molière ? D'ailleurs ne lui avait-il pas lui-même apporté la meilleure preuve de son attachement puisqu'il était revenu à elle, que les deux époux s'étaient réconciliés, qu'un nouveau toit, rue de Richelieu, les avait réunis ?

Armande savait qu'elle avait apporté à Molière le concours d'un talent que personne ne contestait. A chaque titre de chef-d'œuvre, correspondait pour elle le nom d'un rôle qui avait augmenté sa gloire. Elmire, Célimène, Lucinde, Angélique, Marianne, Lucile, Henriette... Jamais couple de théâtre s'éleva-t-il plus étroitement lié vers le triomphe? Et cette fidélité dans l'amour du métier, dans le travail commun, n'était-elle pas, en dépit des apparences, celle qui répondît le plus profondément aux exigences du poète?

Dans cette terrible nuit du 17 février, le dernier désir de Molière ne fut-il pas qu'on appelât sa femme? Armande se confirmait qu'elle pouvait supporter le regard dur de Geneviève. Elle ne se sentait pas coupable et surtout devant ceux-là, ses camarades, dont elle savait mieux qu'aucune autre les inconstances et les menues trahisons. Un seul l'avait soutenue d'une amitié sans effusions, mais solide et opiniâtre : le bon La Grange à qui Molière n'avait cessé de témoigner une confiance de plus en plus amicale, l'homme de toutes les piétés et de tous les dévouements — le seul dont le jugement eût pu l'atteindre. Pour les autres, le seul sentiment qu'elle éprouvât était une indifférence amère, qui eût pu devenir du mépris, mais elle se savait encore si jeune et si combattive que le stérile orgueil des vaincus lui demeurait étranger.

Molière était mort, le théâtre en danger. Chez une femme jeune et forte, qui a éprouvé trop lourdement la tutelle d'un mari âgé, la douleur du veuvage s'accompagne souvent d'une secrète flambée d'allégresse. Le besoin impérieux d'agir enfin de son propre chef, de faire l'épreuve de ses capacités personnelles, fit d'Armande pour quelques mois la plus fidèle et la plus efficace exécutrice de ce qu'exigeait la grandeur de Molière. Dès le lendemain de la mort, bravant l'hostilité qui suintait partout autour d'elle, elle multiplia les démarches à l'évêché et à la cour et obtint que Molière fût enterré religieusement. Le 21, vers sept heures du soir, elle suivit les obsèques à pied, dans la neige, arrachant leurs prières aux témoins, à force de larmes et d'aumônes. Et le 24, croit-on, elle jouait Célimène. Peut-être, ce jour-là, comprit-elle ce qu'était « cet endroit écarté » où son mari, Molière, était allé chercher la liberté. Mais ils ne connaîtront jamais l'âme des comédiens et s'interdiront le droit de la juger, ceux qui n'auront point fait l'effort d'imaginer ce que purent être les deux heures de cette représentation du *Misanthrope* pour la veuve d'Alceste, s'imposant ce rôle atrocement accusateur devant un public sans pitié.

Et voilà que tout ce beau courage avait été dépensé en vain — Baron, ce même Baron qui doublait Molière dans Alceste, ce soir-là, abandonnait la troupe. La Thorillière, qui avait appris Argan du *Malade* en dix jours pour que la pièce fût reprise le 3 mars, passait aussi à l'ennemi. Même si, par chance, le théâtre avait été laissé aux « Comédiens du Roi », ces défections les eussent jetés dans l'incapacité d'en assurer la réouverture. Mais ce problème n'eut même pas à se poser. Les manœuvres de Lulli avaient abouti; le Roi dépossédait à son profit les comédiens de Molière.

Lulli, par Edelinck.

Ni Armande, ni La Grange pourtant, ne se laissèrent abattre. On chercha une nouvelle salle. On la trouva. Mais il fallait aussi de l'argent. Armande donna le sien. Elle fit mieux. Elle alla rappeler à Lulli qu'en un jour de moindre fierté, il avait emprunté 15.000 livres à Molière. Elle lui en arracha le remboursement. Et pendant que se

1673

Dimanche 29 Janvier Mavis Infidelles 599 tt
par — — — — — — — 33 tt
Mardy 31me Mavis Infidelles 179 tt 10 s
par — — — — — — — 5 tt 5 s
Vendredy 3 fevrier Tartuffe 298 tt
par — — — — — — — 11 tt
Mardy 7me Repetition Dimanche 5 Idem 388 tt
par — — — — — — — 18 tt 10 s
Piece Nouvelle et derniere de Mr. De Moliere Vendredy 10me 1re Representation du malade Imaginaire 1992 tt
par — — — — — — — 71 tt 14 s
Dimanche 12 Malade Imag.re 1459 tt
par — — — — — — — 55 tt
Mardy 14me mal. Imag. 1879 tt 10 s
par — — — — — — — 80 tt
Du Vendredy 17 1219 tt
par — — — — — — — 39 tt

Ce mesme Jour apres la Comedie sur les 10 heures du soir Monsieur de Moliere mourut dans sa maison Rue de Richelieu, ayant joué le rosle dud. malade Imaginaire fort Incommode d'un Rhume et fluction sur la poitrine qui luy causoit Une grande toux de sorte que dans les grands Efforts qu'il fit pour cracher il se rompit une veyne dans le Corps et ne vescut pas demye heure ou trois quarts d'heure depuis la veyne Rompue. Il fut Son Corps Est Enterré a St Joseph Ayde a la parroisse St Eustache. Il y a une tombe Elevée d'un pied hors de terre.

Dans le desordre ou la troupe se trouva apres cette perte Irreparable le Roy eut dessein de joindre les acteurs qui la composoient aux Comediens de l'Hostel de Bourgogne

discutaient avec deux forbans, propriétaires de la nouvelle salle, les conditions financières du rachat, La Grange et elle se mirent en quête d'un comédien susceptible de remplir l'emploi laissé vacant par la mort de Molière et le départ de La Thorillière et de Baron; ils trouvèrent Rosimond, un ancien du Marais. Et le 3 mai 1673 dans l'étude des notaires Clément et Payot, à Paris, les signatures des neuf comédiens apposées au bas du nouvel acte d'association signifièrent que le mouvement de la débâcle était arrêté et que l'on commençait à reconstruire, que la confiance et la volonté de vaincre avaient pris le pas sur la panique et le désespoir.

En effet, la remontée fut aussi brillante et assurée que la catastrophe avait été brutale et imprévue. Vingt jours plus tard, les nouveaux associés signaient chez M^es^ de Beaufort et Giguault le bail de leur nouvelle salle, et en achetaient l'équipement. C'était un beau théâtre, construit seulement depuis trois ans, situé dans l'actuelle rue Mazarine, en face de la rue Guénégaud. Et au mois de juin de la nouvelle année, une ordonnance du Roi imposait la démolition du théâtre du Marais, dont la troupe n'avait plus comme recours que de venir se joindre à celle de Guénégaud. Quelle résurrection en moins de quatre mois!

Armande et La Grange pouvaient se déclarer satisfaits. Mais il fallait surtout songer au travail. L'arrivée massive des Comédiens du Marais — ils étaient neuf — renflouait la troupe d'une manière providentielle, mais il fallait les intégrer dans un répertoire nouveau pour eux, et en même temps terminer les aménagements et préparer une réouverture d'autant plus urgente que l'augmentation des sociétaires accroissait les charges du théâtre. L'annexion de la troupe du Marais datait du 23 juin; la réouverture eut lieu le 19 juillet, seize jours plus tard.

L'artisan de ce tour de force avait été La Grange, dont le nom restera, tant qu'il y aura des gens de théâtre, le symbole de la fidélité, de la conscience professionnelle et de la dévotion au théâtre.

On conserve aujourd'hui, à la Bibliothèque de la Comédie-Française, un vieux registre où dès que Molière lui eût confié la responsabilité administrative de sa troupe, La Grange tint jour par jour le livre de bord du théâtre. C'est un document bouleversant, le témoignage humble et sincère de la misère et de la grandeur de la plus glorieuse troupe de comédiens que la France ait connue. Aussi tous les comédiens de France le considèrent-ils comme une relique. Peu de temps avant sa mort, Jouvet fit un jour irruption dans le bureau de l'Administrateur pour signaler qu'aucune mesure spéciale de protection n'avait été prise en faveur du registre de La Grange et déplorer qu'il pût ainsi courir le risque de disparaître dans un incendie. On fit construire un coffre-fort incombustible où le manuscrit précieux est aujourd'hui à l'abri. Mais tant que duraient les travaux, qui furent longs, Jouvet téléphonait pour s'assurer qu'ils avançaient. Je me souviens aussi que, la veille de la Générale des *Caves du Vatican*, les Comédiens remirent à André Gide une reproduction en fac-similé du fameux registre. Et telle était l'atmosphère religieuse qui présidait à la remise de ce document que le vieux Gide dut se retenir de pleurer. Au seuil de ce récit sur la Comédie-Française, j'ai voulu rappeler ces deux incidents pour que le lecteur comprenne bien que l'histoire qui va suivre n'est pas seulement celle d'une institution, mais bien plutôt celle d'une communauté avec ses dévotions, ses rites et ses magies.

Mort de Molière relatée par La Grange.

1673-1680

CHAPITRE II

URIEUX HOMME que ce La Grange! On nous le représente comme un homme affable, distingué, intelligent; son écriture respire l'honnêteté appliquée, un peu lourde, régulière, sans recherche. Les qualités qu'on vante en lui sont toutes de mesure et de pondération. Le portrait veut être si flatteur qu'il finit par paraître terne. Aussi je préfère chercher le vrai La Grange dans ses actes plutôt que dans sa légende.

Qu'il ait été « un excellent comédien », avec ce que ce jugement implique de réserve sur une personnalité vigoureuse, je le veux bien. Il est vaisemblable que chez lui, comme chez beaucoup d'animateurs de théâtre, le contrôle permanent de la qualité de l'ensemble du spectacle ainsi qu'une conscience de soi trop aiguë au cours du jeu, aient rongé cette aisance brillante qu'on voit aux acteurs qui sont des comédiens nés. Lui-même n'était venu au théâtre que par raccroc. Gentilhomme de naissance, comme beaucoup de comédiens au XVII[e] siècle, il avait été contraint de chercher fortune avec son frère à la suite de la mort de ses parents et des malversations de son tuteur. Ils ne purent trouver mieux que de s'engager dans une troupe ambulante, et le bonheur de Charles lui fit enfin rencontrer Molière, qui l'utilisa dans les rôles de jeune premier, jusqu'à l'arrivée du jeune et ravissant Baron. Alors La Grange continua de jouer des rôles très importants, d'amoureux raisonneurs, ou de grand seigneur. C'était le type même du « Comédien de troupe » qu'on pouvait employer à tout avec la certitude qu'il se montrerait mieux que correct, mais sur qui on hésite toujours un peu à jouer le sort d'une pièce. La plupart du temps, ces bons serviteurs, que leurs qualités rendent indispensables, qu'on couvre de louanges et d'amitié, mais à qui l'on

La Grange dans Les Fâcheux.

Melpomene

muse majestueuse ne s'occupe qu'à représenter des sujets tragiques et ur cela qu'on lui met en poignard en main avec des Sceptres et des couronnes

retire leur chance dès qu'un concurrent véritablement doué se présente, se cantonnent dans une fidélité attristée d'un peu d'amertume. Mais Molière qui savait admirablement utiliser son personnel, confia à La Grange deux tâches annexes où sa légitime fierté put trouver les plus vives satisfactions. L'habitude était qu'à chaque représentation le chef de troupe prît la parole pour entretenir le public de ses projets, et le cas échéant, le consulter. Molière occupa longtemps ce poste d' « orateur », poste d'autant plus difficile que le public était admis à poser les questions qui l'intéressaient. A cette véritable « conférence de presse », il fallait montrer à la fois de la répartie, du brillant, de la prudence. Les paroles de l'orateur engageaient la troupe en même temps que lui. On comprend dans ces conditions que le plus souvent, ce fût le chef de troupe lui-même qui prît cette responsabilité. Molière y excellait : il était sympathique au public, non seulement par son jeu, mais par sa personnalité. Il plaisait; mais cet exercice imposait une lourde fatigue à un comédien qui, la plupart du temps, avait déjà porté sur ses propres épaules, le poids principal de la pièce. Aussi fut-il ravi de pouvoir s'en décharger sur La Grange dont le physique était agréable et dont l'urbanité et la finesse charmaient le parterre et les loges. La Grange réussit brillamment et soutint la comparaison avec Floridor et La Roque, qui, le premier à l'Hôtel de Bourgogne, le second au Marais avaient ainsi conquis la faveur du public. Peut-être son habileté souriante épargna-t-elle aussi à Molière quelques ennuis qui commençaient à lui venir de la liberté de son langage dans le dialogue avec le public. Pour lancer un bon mot, l'auteur de la *Critique* n'hésitait pas à égratigner quelque confrère, et souvent même on lui attribuait des méchancetés qu'il n'avait pas prononcées lui-même. La Grange n'eut point effort à faire pour éviter des saillies périlleuses qui n'étaient pas de son tempérament.

Mais une telle responsabilité avait pour effet de l'initier de plus en plus à la direction du théâtre, et il était tout à fait normal que Molière lui accordât une confiance égale dans les problèmes administratifs. Or, c'est là que La Grange fit éclater un véritable génie. Le collaborateur dévoué et scrupuleux, l'orateur avisé et prudent, le régisseur méticuleux, tous ces aspects pourtant divers d'une personnalité simple et honnête n'avaient

Scène présumée de Cinna *au théâtre Guénégaud.*

pas laissé deviner qu'un tempérament de chef, audacieux, rusé, obstiné, n'attendait chez ce subordonné modèle qu'une occasion pour se révéler. La crise qui suivit la mort de Molière apporta cette occasion.

Il n'est pas étonnant que les comédiens désemparés, Armande en tête, se fussent alors adressés à celui qui tenait leurs comptes, établissait les programmes et représentait déjà la troupe devant le rideau, à l'issue de chaque spectacle. On les verra souvent, dans l'histoire de la Comédie, confier la direction de leur compagnie à un personnage presque subalterne, mais dont l'expérience administrative paraît à ces artistes une garantie de fermeté directoriale. La vérité oblige à dire que la plupart du temps ces délégations de pouvoir furent suivies d'amers regrets, mais La Grange présentait sur ses successeurs éphémères, une supériorité inestimable ; il était lui-même comédien, il connaissait lui-même les hommes qu'il allait avoir à guider, et à commander. Sa grande habileté fut de comprendre ce qu'il y avait de revendications essentielles derrière leurs caprices passagers. Il ne fut pas seulement un chef de troupe, il fut la troupe elle-même, avec sa fierté, ses ambitions, la certitude de sa valeur, la confiance en ses destins.

Nous l'avons vu s'associer avec Armande Béjart pour sauver l'héritage immédiat de Molière. C'était déjà une option décisive. Mais nous allons le suivre maintenant dans le combat et admirer sa tranquille fermeté, sans souci des malentendus provisoires, son sens tactique étonnant, et cette rapidité de décision qui est, dit-on, la pierre de touche des conquérants.

La première des grandes affaires qu'il eut à résoudre concernait la salle même de l'Hôtel Guénégaud dont il venait de s'assurer la jouissance. Ce théâtre avait une histoire. Tout neuf, il avait été construit en vue de servir à la représentation des opéras, mais au bout d'un an, le rusé Lulli, qui craignait la concurrence, réussit à faire supprimer le privilège dont jouissaient les propriétaires, c'est-à-dire à interdire les représentations. La salle resta donc inutilisée, et les deux propriétaires, un décorateur-machiniste du nom de Sourdéac et son associé Champeron se trouvèrent ravis de le louer à la troupe de Molière. Mal-

Maquette originale du décor de Pizzoli pour Psyché *(1684) au théâtre Guénégaud, contresignée par La Grange*

Décor de Torelli pour Andromède *(1650) au Petit Bourbon.*

heureusement, malgré les générosités d'Armande, la Société ne disposait pas de tout l'argent nécessaire. Il fut donc convenu que le complément de ce qu'elle devait à Sourdéac et à Champeron leur serait versé sous la forme d'une part aux bénéfices de la société, leur vie durant; en revanche ceux-ci assureraient le service de la machinerie du théâtre. Pressés d'aboutir pour disposer de la salle au plus vite, Armande et La Grange ne pouvaient sans doute pas conclure plus heureusement leur affaire, et si Sourdéac et Champeron s'étaient contentés de recevoir chaque année l'argent qui leur était dû, la solution eût pu se montrer des plus valables. Malheureusement, se trouvant associés aux bénéfices, ils exigèrent un droit de regard sur toutes les activités, ce qui ne pouvait guère leur être contesté, mais qui introduisait dans une société de comédiens, deux personnalités qui ne jouaient pas la comédie, qui n'avaient ni les ambitions, ni les goûts, ni les besoins de leurs associés. Il se trouvait par surcroît que l'honnêteté n'était pas leur fort.

Les comédiens sont toujours des victimes de choix pour les aventuriers. La légèreté de leur caractère, leur habitude de vivre au jour le jour, le besoin qu'ils ont de fuir les difficultés de la vie les détournent souvent de surveiller leurs affaires avec l'attention nécessaire. Sourdéac le savait, qui avait déjà réussi quelques années plus tôt à se débarrasser peu scrupuleusement d'un autre associé. Mais il avait compté sans La Grange.

Un an après la signature du contrat, nos deux hommes crurent pouvoir en effet exiger que le frère de Champeron devînt titulaire du bureau des recettes, ce qui revenait selon l'expression de La Grange, à les « rendre maîtres de la recette et du contrôle ». Les comédiens s'y opposèrent avec violence. Sourdéac et Champeron feignirent de se soumettre, mais ils préparèrent leur revanche.

La troupe du Marais qui venait d'être intégrée dans celle de Molière, avait conquis la notoriété dans la représentation des pièces à grands spectacles, qu'on appelait alors des pièces à machines. La salle Guénégaud, conçue pour des représentations d'opéras, bénéficiait justement d'un équipement remarquable pour ce genre de distractions. Comme d'autre part, l'Hôtel de Bourgogne, spécialisé dans la tragédie, ne pouvait

Mlle de Brie, dans L'École des Femmes, *par François Chauveau* (1664).

combattre sur ce terrain, l'occasion parut bonne de frapper un grand coup, en remontant une de ces féeries auxquelles Molière avait eu recours à plusieurs reprises, à la fin de sa carrière. L'assemblée des Comédiens se réunit et porta son choix sur *Circé* de Thomas Corneille, mais pour que sa délibération fût valable, il fallait qu'elle fût signée par tous les comédiens. C'est ici qu'intervinrent nos deux hommes d'affaires.

Parmi les nouveaux engagés du Marais, il y avait deux ménages de mécontents, les Dauvilliers et les Dupin dont les noms ne seraient pas, sans doute, parvenus à la notoriété sans la conspiration à laquelle ils s'abaissèrent. Sourdéac et Champeron les circonvinrent insidieusement et les convainquirent que le projet de monter *Circé* était funeste aux intérêts de la Société. Personnellement, ils refusèrent d'assurer la préparation des machines nécessaires au spectacle, et ils obtinrent des quatre sociétaires que de leur côté, ils s'abstinssent de signer la délibération, ce qui eut pour résultat de paralyser toute l'activité de la compagnie. La Grange n'hésita pas. En moins de quinze jours il obtint des autres sociétaires non seulement l'expulsion des deux Dauvilliers et des deux Dupin, mais encore la rupture unilatérale du contrat qui liait la troupe avec leurs mauvais conseilleurs. Il confisqua, aussitôt, la part de chacun d'eux, et sans attendre leurs réactions, il entama des poursuites judiciaires.

Alors commença un de ces procès à rebondissements dont l'histoire de la Comédie est une suite presque ininterrompue. La troupe gagna d'abord : Le Tribunal confirma l'expulsion des Dauvilliers et des Dupin, et ordonna à Sourdéac et à Champeron de reprendre leur service de décorateurs-machinistes.

Un tel résultat était trop simple et trop beau. Les comédiens sont gens sensibles ; il suffit de faire appel à leur bon cœur pour les émouvoir. Certains d'entre eux s'effrayèrent de la sévérité de la sanction prise à l'égard des Dupin et des Dauvilliers. Mlle de Brie fut de ceux-là. Son avis comptait dans la troupe. La créatrice d'Eliante, de Martine, de Marianne, de Dorimène, la ravissante Agnès de *L'École des Femmes*, la belle Vénus de *Psyché*, la consolatrice de Molière aux heures de cruauté d'Armande, n'était pas de celles que même un La Grange eût pu heurter de front. Elle entraîna son mari à sa suite ; tous deux déclarèrent qu'ils refuseraient de jouer tant

que les Dauvilliers et les Dupin ne seraient pas réintégrés... et se joignirent aux expulsés pour faire appel de la sentence qui les condamnait. De leur côté, les deux « machinistes » se refusaient à travailler.

La Grange aussi, s'obstina. Nouveau procès, et en dommages et intérêts, en raison des préjudices subis par la troupe. Nouvelle victoire devant le tribunal. De rage, Sourdéac et Champeron démontent les machines du théâtre. Que faire?

C'est ici que La Grange montra sa connaissance des hommes, et son sens de l'opportunité. Il décide d'abord que *Circé* sera présentée, coûte que coûte, et fait commencer les répétitions. Puis, quand il sent que le travail se fait comme il le désire et que, sur ce plan aussi, il aura la victoire, il joue le magnanime. Il rassemble la troupe et obtient sans peine que les quatre comédiens expulsés soient réintégrés. Il fait plus : il y a, dans la récrimination de Sourdéac et de Champeron quelques points sur lesquels en bonne foi, on peut leur accorder satisfaction. Qu'il en soit donc ainsi. Et maintenant au travail.

Circé est présentée enfin, devant une salle magnifique, et obtient un succès total.

Mais Sourdéac et Champeron ne détellent pas. Ils veulent à tout prix obtenir la dissociation d'une troupe qui leur résiste et dont ils convoitent sans doute la direction. Ils recommencent leurs intrigues. Ils ont tort. Par sa haute politique de clémence, La Grange a maintenu toute la troupe derrière lui. Elle prononce l'exclusion définitive des indésirables. Nouveau procès. Les évincés usent de tous les subterfuges possibles pour gagner du temps. Ils font défaut. Ils attaquent à leur tour. Nouvelles requêtes, nouveaux jugements, nouveaux appels. Enfin, le 21 août 1680, après six années de procès ininterrompus, victoire est acquise à l'obstiné La Grange qui, de sa belle écriture, inscrit sur son registre ces mots triomphants : Fin du procès.

Mais on se tromperait en pensant que cette affaire déjà si lourde, fût la seule que l'intelligence lucide et la froide passion de La Grange eut à défendre devant les tribunaux.

I a troupe de Molière n'était pas seule à occuper le théâtre Guénégaud. Les acteurs italiens avaient réussi à se faire admettre de nouveau en France, et le Roi les avait autorisés à partager le théâtre avec leurs camarades, c'est-à-dire que les Français jouaient les meilleurs jours, le dimanche, le mardi et le vendredi et les Italiens les jours « extraordinaires », les lundis, mercredis, jeudis et samedis. On imagine les complications qui pouvaient intervenir en raison des alternances, surtout quand l'affiche annonçait des pièces à machines.

Pourtant les Français auraient pu se tenir satisfaits d'une solution qui était comme une revanche sur l'époque de leurs débuts. Alors en effet, eux-mêmes avaient dû solliciter les Italiens et obtenir comme une grâce, et à grands renforts d'argent, de jouer dans leur théâtre les seuls jours extraordinaires. Mais ils n'avaient pas gardé bon souvenir de cette cohabitation forcée, et d'autre part ils s'étonnaient à juste titre que le Roi, qui avait profité de la mort de Molière pour leur couper toute subvention, en accordât une aux Italiens, plus élevée même qu'à l'Hôtel de Bourgogne. Aussi le climat n'était-il pas tous les soirs à la conciliation.

Une première difficulté naquit au sujet des lustres. La troupe de Molière possédait dix lustres de cristal qu'elle avait apportés du Palais-Royal. Les Italiens voulaient s'en servir gratuitement. Finalement, ils consentirent à payer un droit de location. — Mais une autre affaire naquit aussitôt qui entraîna un de ces longs procès qui opposèrent les Français aux Italiens jusqu'à la brusque interdiction de la troupe italienne en 1697. Il s'agissait cette fois de machinerie. Les Français faisaient fortune grâce à leurs grands spectacles. Les Italiens voulurent en profiter, et demandèrent à utiliser les machines du théâtre. Les Français, qui ne tenaient pas à voir des étrangers exercer une concurrence aussi directe dans leur propre théâtre, s'y opposèrent. Alors les Italiens conçurent le projet de faire eux-mêmes construire leurs propres machines, ce qui eût abouti à encombrer la scène encore plus, et à rendre l'alternance pratiquement impossible. Là encore, La Grange soutint opiniâtrement les intérêts de ses camarades, et là encore il l'emporta.

Mais de toutes les aventures que mena ce garçon qu'on aime à nous représenter si paisible, la plus étonnante, la plus audacieuse, la plus glorieuse et la plus émouvante fut celle qui l'opposa à Racine, et lui permit de remporter sur l'Hôtel de Bourgogne une victoire imprévisible et définitive.

Racine, par son fils aîné.

Les débuts de la bataille dataient de loin. Au moment où Molière arriva à Paris, la tragédie en vers était un genre noble, comparé à la comédie; Molière lui-même n'était venu au théâtre qu'avec l'espoir de suivre une carrière de tragédien, au point qu'il est très vraisemblable que, s'il eût été meilleur acteur tragique, la France chercherait encore son théâtre comique. Son échec lui imposa de se rabattre sur la comédie, et quelle que fût la confiance qu'il avait en son génie d'auteur et en ses dons d'acteur comique, il semble que toute sa vie il ait éprouvé un sentiment d'infériorité à l'égard des tragédiens et des auteurs tragiques. Les contemporains ne lui ménagèrent d'ailleurs aucune blessure à ce sujet. S'il est un fait que la comédie ne conquît ses lettres de noblesse qu'avec lui et grâce à lui, on ne le lui accorda qu'à contre-cœur.

Or l'Hôtel de Bourgogne, spécialisé comme on l'a vu dans la représentation des tragédies, jouissait à ce titre, non seulement de la faveur du Roi, mais aussi de l'estime de l'élite. C'est pourquoi Molière, craignant de ne pouvoir lutter contre la grande troupe rivale que s'il constituait à ses côtés une équipe d'auteurs tragiques, n'eut de cesse qu'il n'en découvrît de nouveaux. Il avait à son répertoire de grands noms — pour l'époque : Du Ryer, Tristan l'Hermite, Magnon, Claude Boyer. Mais ils ne pouvaient rivaliser avec ceux de l'Hôtel de Bourgogne : Quinault, Pierre et Thomas Corneille. C'est pourquoi, lorsqu'un jeune inconnu, nommé Racine, que Molière rencontrait parfois dans les milieux de plaisir, lui apporta sa première pièce *La Thébaïde*, Molière ravi d'y découvrir une riche sensibilité, et déjà un goût sûr pour la construction dramatique, s'empressa de la lui monter. *La Thébaïde* n'avait eu qu'un relatif succès — une quinzaine de représentations successives, mais sans grosses recettes — c'était pourtant assez pour encourager une nouvelle tentative. La seconde pièce s'appelait *Alexandre :* Molière la monta avec sa troupe, le 4 décembre 1665. Or deux semaines plus tard, jour pour jour, la même pièce était présentée au théâtre de Bourgogne, avec la complicité de l'auteur, qui manifestement avait porté lui-même son manuscrit au directeur de la scène rivale.

On comprend la colère de Molière. Cependant cette trahison était assez dans les mœurs théâtrales de l'époque, et ne représentait qu'un incident de plus dans la petite guerre à laquelle se livraient

les deux théâtres, et dont le cynisme brutal paraîtrait invraisemblable de nos jours. Pour la comprendre, sinon l'excuser, il faut se rappeler que la vie des deux troupes dépendait strictement du bon plaisir royal. Celle de l'Hôtel de Bourgogne portait depuis longtemps le nom de « Seule Troupe Royale » quand, en 1665, Molière obtint pour ses camarades celui de « Comédiens du Roi ». Cet avertissement dangereux n'avait pas fait plaisir évidemment à l'Hôtel de Bourgogne. Il s'agissait donc, pour chacun des deux théâtres (si l'on néglige le théâtre du Marais qui avait lui aussi obtenu de s'appeler Troupe des Comédiens du Roi) de démontrer au monarque tout-puissant que la troupe rivale ne méritait point ses faveurs. On pouvait le faire par le jeu régulier du théâtre, en s'efforçant de monter des spectacles meilleurs. Mais on utilisait d'autres moyens, plus pittoresques, sinon plus courtois. Par exemple en 1663, *La Critique de l'École des Femmes* ayant déplu à certains amis de l'Hôtel de Bourgogne, celui-ci répliqua en présentant aussitôt une pièce agressive de Boursault, intitulée le *Portrait du Peintre*. Quelques mois plus tard, c'était Molière qui passait à l'attaque avec *L'Impromptu de Versailles*, en ridiculisant cruellement le gros Montfleury de l'Hôtel de Bourgogne : à quoi répondit du tac au tac le fils de Montfleury en faisant jouer *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé*. Enfin Molière présenta une *Mère Coquette*, de son ex-ennemi de Visé pour répondre à une autre *Mère Coquette*, de Quinault, affichée à l'Hôtel de Bourgogne. Il ne pouvait donc s'étonner que l'Hôtel eût saisi avec tant d'ardeur joyeuse l'occasion de revanche que lui offrait Racine.

Néanmoins, Molière fut sans doute d'autant plus sensible à l'attaque de l'Hôtel de Bourgogne lui enlevant *Alexandre* que, l'année suivante, l'heureux Racine lui dérobait également sa meilleure tragédienne, la Du Parc, devenue sa maîtresse après avoir méprisé les avances des deux Corneille... et de Molière lui-même.

Ce triple affront se vengea selon l'habitude sur les planches. Racine ayant triomphé avec *Andromaque*, Molière accueillit en son théâtre, une méchante parodie d'*Andromaque*, intitulée *La Folle Querelle*, et due à Subligny, qui appelait ainsi le public à s'associer aux rancœurs de la troupe. Puis quand l'Hôtel de Bourgogne monta *Bérénice* de Racine, Molière présenta le *Tite et Bérénice* de Corneille...

Mlle Du Parc.

La Grange avait vécu toutes les phases de cette lutte. Il avait hérité la vigueur combattive de son patron, et l'animosité de la troupe contre Racine ne pouvait évidemment qu'être augmentée par la série éclatante de ses succès. De plus en plus, le « cas Racine » se confondit dans son esprit avec la rivalité contre le théâtre de Bourgogne. Toucher l'un ou l'autre, quel qu'il soit, c'était faire d'une pierre deux coups. La Grange ne pouvait oublier d'autre part que dans les semaines qui avaient suivi la mort de Molière, l'Hôtel avait tout fait pour précipiter la disparition de la troupe, et attendu l'échec de ses manœuvres pour rendre hommage, un an plus tard, grâce à un petit acte de Brécourt, à *L'Ombre de Molière*. La rivalité des deux troupes, ainsi exaspérée par des escarmouches continuelles prit peu à peu le caractère d'un duel à mort, dont l'instabilité du caractère de Louis XIV rendait le dénouement toujours plus incertain, à moins d'une victoire décisive de l'un ou de l'autre. — C'est à ce moment que l'on vit le « bon La Grange » entrer en guerre contre le « doux Racine ».

Puisque Racine était devenu le soutien le plus puissant de l'Hôtel, La Grange concentra son feu contre lui. *Iphigénie* avait connu le succès en 1674 : le 24 mai 1675 le théâtre Guénégaud affichait une autre *Iphigénie* qui d'ailleurs fut malchanceuse. Qu'à cela ne tienne! on avait en réserve un *Bajazet*, dû à un jeune poète de Rouen, Pradon. On le lança sur les brisées de celui de Racine — sans que ce nouveau coup se révélât plus décisif.

Mais ce Pradon était lié à une poétesse de l'époque, Madame Deshoulière, demeurée très attachée au milieu des Précieuses de l'Hôtel de Rambouillet. Cette femme de lettres ne méconnaissait point le talent de Racine, mais c'était Pradon qui venait lui demander conseil. Elle s'attacha donc à la fortune du jeune homme. C'était une alliée solide pour le théâtre Guénégaud. D'autre part, Racine lui-même s'était fait de solides inimitiés, parmi lesquelles le duc de Nevers et la duchesse de Bouillon, sans compter ceux que Sainte-Beuve énumère si joliment « tous les auteurs sifflés, les jansénistes pamphlétaires, les grands seigneurs surannés et les débris des Précieuses ». Il y avait là de quoi soutenir vigoureusement une cabale.

L'Hôtel de Bourgogne avait annoncé sous le titre de *Phèdre et Hippolyte* la *Phèdre* de Racine pour le 1er janvier 1677. Pradon fit savoir aussitôt qu'il présenterait une autre *Phèdre* dans les jours qui suivraient au théâtre Guénégaud, et les amis de Pradon apportèrent tant de fougue et de machiavélique stratégie à défendre sa pièce que la *Phèdre* de Racine faillit sombrer dans l'aventure. Ce demi-échec eut des conséquences autrement graves et décisives que ne pouvaient l'escompter les deux adversaires. On sait, en effet, qu'il détermina en partie Racine à renoncer au théâtre.

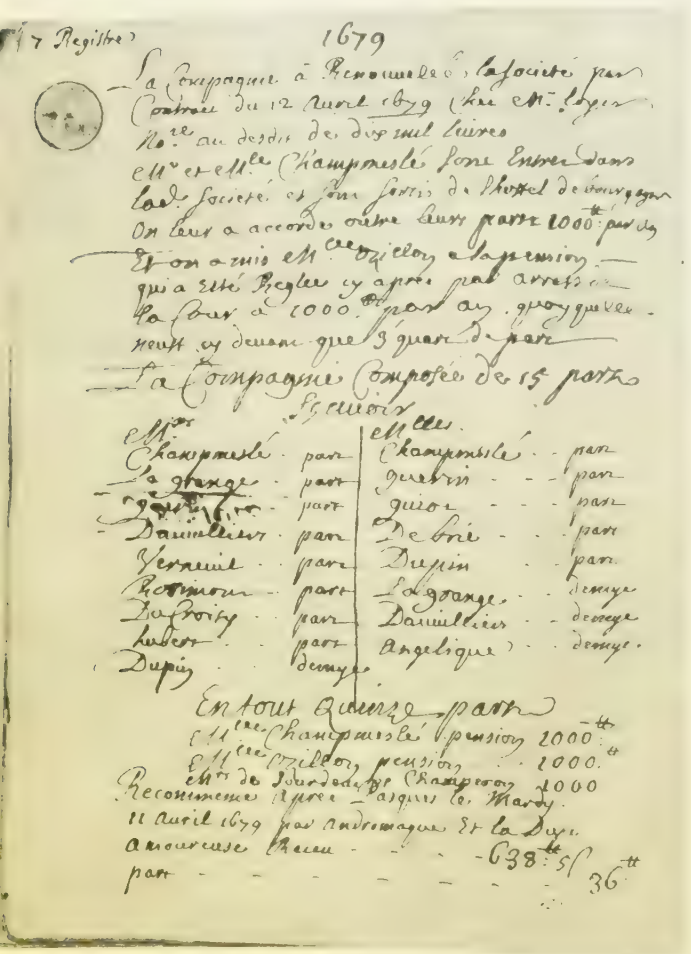
Ainsi, après vingt ans de lutte, les deux troupes se retrouvaient face à face dans une situation tragiquement analogue, ayant perdu l'une et l'autre, en quatre ans, leur auteur le plus prestigieux. Après la mort de Molière, la retraite de Racine et la vieillesse de Corneille allaient laisser le théâtre français dans une de ces époques critiques où les comédiens ne peuvent plus compter que sur le répertoire des années précédentes et leur propre talent pour animer la scène. Néanmoins si les deux adversaires se trouvaient désarmés, ni l'un ni l'autre n'avait connu la victoire. Ce fut La Grange qui la força, au moment même où elle semblait destinée à flotter encore longtemps incertaine entre les deux camps rivaux.

L'Hôtel de Bourgogne conservait dans sa troupe une actrice admirable qui avait, après la mort de la Du Parc, mené au triomphe les dernières tragédies de Racine. C'était la Champmeslé, dont Madame de Sévigné, qui pourtant ne l'aimait guère (elle avait failli lui prendre son fils), disait qu'elle était la plus merveilleuse comédienne qu'elle eût jamais vue. Avec elle, les succès de l'auteur ennemi pouvaient revivre encore longtemps sur la scène qui les avait vus s'épanouir, et le brusque arrêt de l'activité créatrice de Racine laissait encore à ses interprètes trop de chances de maintenir le prestige de l'Hôtel de Bourgogne. C'était maintenant du côté de ces interprètes eux-mêmes qu'il fallait agir. La Champmeslé était la proie la plus tentante, il se trouvait qu'elle allait être la plus facile. Nul n'ignorait les liens passionnés qui l'avaient unie à Racine; mais on savait aussi que les cabales dont la violence avait servi de prétexte à la rupture du poète avec le théâtre n'étaient que les raisons visibles de sa retraite. En réalité, Racine se rapprochait des maîtres religieux de sa jeunesse, il venait de se marier. L'Hôtel de Bourgogne ne représentait donc plus pour la Champmeslé qu'un lieu hanté par de

Mlles Dennebault et Champmeslé par François de Troy (1683).

trop cruels fantômes. La Grange intervint au bon moment. Il cueillit sans effort un fruit qui n'aspirait plus qu'à se détacher de l'arbre.

Tout sembla favoriser La Grange dans cette aventure. Armande Béjart, la Molière, venait de se remarier à son tour avec un comédien du Marais, Guérin d'Estriché. Une atroce campagne de calomnies et de médisances déclenchée contre elle lui faisait désirer d'occuper une situation moins voyante que celle d'étoile de cette troupe qu'on appelait communément la « troupe de la Molière ». Elle consentit sans difficultés à s'effacer devant la Champmeslé. Et celle-ci, qui avait amené avec elle toutes les pièces de Racine, se trouva au premier rang d'une troupe renforcée à la fois dans sa structure et dans son répertoire.


1679

La Compagnie a Renouvellé sa Société par
Contrat du 12 Avril 1679 chez Mr. Loyer
Notre au dessous de dix mil Livres
Mlle et Mlle Champmeslé sont Entrées dans
Ladite Société et sont sorties de l'Hotel de Bourgogne
On leur a accordé outre leurs parts 1000 tt par An
Et on a mis Mlle Brillon à Pension
qui a été Reglée cy après par Arrest à
la Part à 1000 tt par An, groy qu'elle
ne soit cy dessus que 3 parts de part
La Compagnie Composée de 15 parts
Et Sçavoir

Mlles		Mlles	
Champmeslé	par	Champmeslé	par
La Grange	par	Guerin	par
Guerin	par	Guion	par
Dauvilliers	par	Debrie	par
Verneuil	par	Dupin	par
Raymond	par	La Grange	demye
Le Roy	par	Dauvilliers	demye
Hubert	par	Angelique	demye
Dupin	demye		

En tout Quinze parts
Mlle Champmeslé pension 2000 tt
Mlle Brillon pension 1000
Mlle de Bourdeaux par Champmeslé 1000
Reconnu cy après par Laquis le Marty
11 Avril 1679 par Andromaque et la Dupin
amoureuse Chacun 638 tt 5 s
par 36 tt

Engagement des Champmeslé à la Comédie-Française.

Mutilé par ce départ, l'Hôtel de Bourgogne luttait encore, quand, coup sur coup, deux événements imprévisibles achevèrent d'abattre ce premier grand colosse de notre scène dramatique, qui, pendant plus de cent-trente années, avait vu naître, se développer et triompher les formes les plus prestigieuses de notre histoire théâtrale.

Peu de temps après le départ de la Champmeslé, mourut en effet La Thorillière, l'ancien compagnon de Molière, passé en 1673 à l'Hôtel de Bourgogne. Sa disparition acheva de dissocier la troupe. Louis XIV en fut-il averti? La Grange fit-il intervenir ses amitiés? Quoi qu'il en soit, trois semaines plus tard, le 18 août 1680, le Roi donna l'ordre aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne de se joindre à ceux de la rue Guénégaud, et La Grange devint le chef incontesté de la nouvelle troupe. Le 26 août, les deux troupes réunies jouaient *Phèdre* et le *Carrosse d'Orléans*. Le 21 octobre 1680, une lettre de cachet de Louis XIV officialisait l'événement et, sans que personne pût alors s'en douter, créait la Comédie-Française.

En sept ans le bon serviteur La Grange avait ainsi, sans rien perdre de son urbanité ni de son calme, rassemblé la compagnie désemparée par la mort de Molière, trouvé une salle nouvelle pour l'y installer, absorbé la troupe du Marais, et du même coup annexé le répertoire de Corneille, éliminé les deux actionnaires véreux, Sourdéac et Champeron, enlevé la Champmeslé, abattu l'Hôtel de Bourgogne, rassemblé en un seul les trois grands répertoires classiques de Molière, de Corneille et de Racine... Et je ne fais que mentionner l'énorme travail quotidien du théâtre, la nécessité de maintenir les recettes, d'assurer les distributions, de monter de nouveaux spectacles, le souci de défendre la Société contre les empiétements des Italiens et de l'Opéra naissant, et la lutte permanente pour maintenir le prestige de Molière et de ses comédiens, devant la Cour et près des gens cultivés, pour assurer la défense d'Armande Béjart contre ses calomniateurs, pour préparer enfin avec Vivot, la première édition complète des Œuvres de Molière.

Tel est le bilan de l'activité de La Grange, entré petit comédien inconnu en 1639 dans la troupe de Molière, débutant devenu en 1680 le seul directeur de l'unique troupe groupant les trois plus grands théâtres de Paris. Homme exquis, distingué, dévoué, diplomate, sans aucun doute.

Mais sûrement plus que cela. Nature manifestement plus riche, vigoureuse, complexe et mystérieuse que celle d'un serviteur modèle. Il me semble découvrir derrière l'homme sociable et cultivé, dissimulé par lui et se servant de lui, un être doué d'une volonté de fer, un de ces froids passionnés par qui se font les grands événements du monde. Fouetté par le vent des périls, menacé à la Cour, menacé au théâtre, menacé dans le monde, multipliant les victoires sans paraître plus frémissant dans le succès que devant le danger, et n'ayant pour confident, le soir à la chandelle, que ce registre où sa main soigneusement, note sèchement les faits et les chiffres du jour entre deux petits losanges lentement dessinés, ce personnage balzacien a failli réussir le tour de force supplémentaire de tromper la postérité, en ne lui léguant l'image que d'un témoin discret, d'un honnête et utile gratte-papier.

Mais ce registre qu'il a laissé, et que la Comédie-Française conserve pieusement, révèle mieux son secret au plus humble artiste de théâtre qu'au plus savant historien. Pour le comédien qui les frôle de ses mains, ces vieux feuillets portent mille autres choses que des documents, des nomenclatures ou des bases de statistiques. Ils disent, certes, la vie du théâtre, les heures d'angoisse et de passion, d'enthousiasme et de découragement, de poésie et de magie, mais ils disent bien plus encore. Ils parlent de Molière, de Corneille et de Racine comme s'ils étaient de simples comédiens ou auteurs d'aujourd'hui. C'est un peu comme un Évangile.

Le comédien du XX^e^ siècle, attardé devant le vieux manuscrit, évoque Molière fatigué, venant le soir, d'un doigt lent, feuilleter le registre pour suivre la montée du succès. Il lit la date de la première représentation de la pièce que lui-même vient de rejouer pour la 1 000^e^ ou la 2 000^e^ fois. Il se rappelle qu'il a buté à tel vers, et que toujours tel autre passage lui a apporté du succès. Il interroge le registre comme s'il pouvait lui répondre : « Aviez-vous, Molière, La Grange, du Croisy, aviez-vous le même sentiment de difficulté au même endroit? » Il se sent, grâce au registre, réintroduit dans la fraternité des grands devanciers; il tient bien à eux, maintenant, la main dans la main; il n'éprouve pas de gêne à vivre avec eux leurs espoirs et leurs craintes. Il murmure : « Ça n'était pas facile ». Il se passionne, il s'indigne. Et à mesure que se tournent les feuillets, il approche de la date fatale, il la sent qui arrive. Il voudrait la reculer, croire encore que la miraculeuse histoire va durer éternellement. Mais non, voilà le 17 février. Il est mort. Et Molière meurt de nouveau en cette seconde pour le comédien accablé. Plus de patron, qu'est-ce qu'on va faire? D'une main nonchalante, le comédien continue par habitude à tourner les pages. « Le Roi les laisse tomber, c'était fatal. Tiens, ils engagent Rosimond, bonne idée. Et c'est à ce moment-là, l'Hôtel Guénégaud... C'est vrai, la rue Mazarine — Ce brave La Grange! Et voilà le Marais qui vient à eux, Bravo! La Grange. » Les yeux du Comédien se mouillent, ses doigts se serrent, car il sait bien où il va maintenant. Il pose à nouveau les yeux sur l'écriture de La Grange. C'est solide, c'est ferme... On peut s'appuyer sur celui-là... « Quoi, La Grange, est-ce possible? La Champmeslé! Ah, bien joué, mon vieux! » Et le comédien rit d'un grand rire de victoire. « Le répertoire aussi, parbleu. Tout Racine, tout Corneille, tout Molière. Vieux malin, va, tu pourras tenir longtemps avec ça... »

Mais tout d'un coup, le comédien hésite : faut-il tourner cette page encore ? Le comédien est pris d'une pudeur, comme à revoir le lieu de sa naissance... 18 *août* 1680... Il n'y a rien de spécial à cette date sur le registre « Tu ne savais rien, toi frère vainqueur. Tu ne savais pas encore que ce jour-là, par un caprice du Roi, mais surtout par ton amour obstiné du métier, toi, La Grange, tu fondais la Comédie-Française. Tu étais content, parce que tu assurais la vie de tes camarades, parce que tu restais fidèle à Molière, parce que tu les avais eus enfin, ceux de l'Hôtel de Bourgogne, avec leurs airs de grands seigneurs, oui, tu étais content La Grange — Mais enfin, si tu avais su? Si tu avais pu deviner que trois cents ans plus tard, un comédien de la troupe, *de ta troupe*, La Grange, serait là à feuilleter ton registre miraculeusement protégé à travers les révolutions et les guerres, et qu'il jouerait encore et Molière, et Corneille, et Racine, ton répertoire La Grange! — demeuré le plus beau de l'histoire, le plus beau du monde? »

Et le comédien sans voix, immobile au milieu des vieux livres, dans l'ombre douce de la Bibliothèque de la Comédie-Française 1955, pense qu'il y a eu à l'origine de la Comédie-Française *deux* génies dont l'un s'appelait Molière, et le second La Grange.

1680-1715

CHAPITRE III

QUEL SENTIMENT obéissaient le Roi Louis XIV et ses conseillers en créant une seule troupe de comédiens du Roi, ayant le monopole à Paris de toutes les représentations en langue française? N'était-ce qu'une des expressions de la volonté royale de centraliser le pouvoir? Faut-il y chercher un simple désir d'économie, par la suppression de la pension versée à l'une des deux troupes? Ou, plus joliment, peut-on imaginer que le Roi Louis XIV cédait à un rêve de poète : voir les chefs-d'œuvre du répertoire dramatique du XVI^e^ et du XVII^e^ siècles disposer de l'interprétation la meilleure que l'on puisse concevoir? Il est possible que toutes ces raisons aient joué ensemble. Quoi qu'il en soit, une telle décision eut des conséquences d'une importance extrême. Institutionnellement la Comédie-Française était fondée et à l'abri de toute menace de concurrence, et la fondation se révéla si solide qu'elle a résisté jusqu'à nos jours à toutes les épreuves. On ne peut donc qu'applaudir. Néanmoins, il semble aujourd'hui que l'orientation même de la création dramatique des années et des siècles futurs en fut gravement modifiée.

On ne peut se retenir de constater, en effet, que la plus grande époque de la comédie et de la tragédie en France ait coïncidé avec la présence de deux troupes rivales, spécialisées l'une dans la comédie, l'autre dans la tragédie. A l'arrivée de Molière en 1658, nous l'avons vu, trois troupes se partageaient les faveurs royales. *Le Théâtre du Marais*, jadis illustre pour ses représentations des premières pièces de Corneille, cédait peu à peu du terrain et abandonnait la tragédie pour des pièces à machines, dont l'exploitation trop exclusive allait le conduire à sa perte. *L'Hôtel de Bourgogne*, au contraire, formait sa troupe tragique et consti-

Mlle Devilliers (Troupe du Marais, 1636).

tuait un répertoire centré sur la tragédie. *La Troupe de Molière* se trouvait, par ce fait même, obligée de lutter sur un troisième terrain, le seul qui restât libre : la comédie. L'auteur comique Molière, est né de cette nécessité vitale. Une étude de l'évolution du répertoire de la troupe de Molière montre, en effet, avec évidence, qu'au départ, Molière essaya de faire concurrence à l'Hôtel en jouant indifféremment des tragédies et des comédies. Ses propres œuvres ne constituaient alors qu'une faible partie du répertoire de chaque saison. Mais peu à peu, ne parvenant à arracher à l'Hôtel de Bourgogne ni ses auteurs tragiques ni ses tragédiens, et faute d'auteurs comiques valables, il se trouva encouragé à présenter d'année en année des œuvres personnelles plus nombreuses jusqu'au moment où il tint pratiquement seul l'affiche de son théâtre. La lutte entre deux théâtres devenait ainsi une lutte entre deux genres, comédie et tragédie, qui ne pouvaient soutenir le combat que dans la mesure où chacun d'eux tendait toujours à plus de qualité, de vigueur, de pureté. Le point extrême de cette lutte, le moment où les deux genres s'opposèrent dans la forme la plus parfaite furent marqués par la rivalité Molière-Racine. On peut se lamenter, au nom de la moralité, de ce qu'on appelle la trahison de Racine, lorsqu'il enleva, sans même l'en prévenir, sa tragédie d'*Alexandre* à Molière, pour la porter à l'Hôtel de Bourgogne. Mais il faut convenir que si le procédé était cavalier, le choix de l'auteur était judicieux. Au Palais-Royal, et plus tard à l'Hôtel Guénégaud, Racine n'eut vraisemblablement jamais été Racine, faute d'interprète d'une part, faute aussi du climat de lutte qui le contraignit à un effort sans cesse plus acharné.

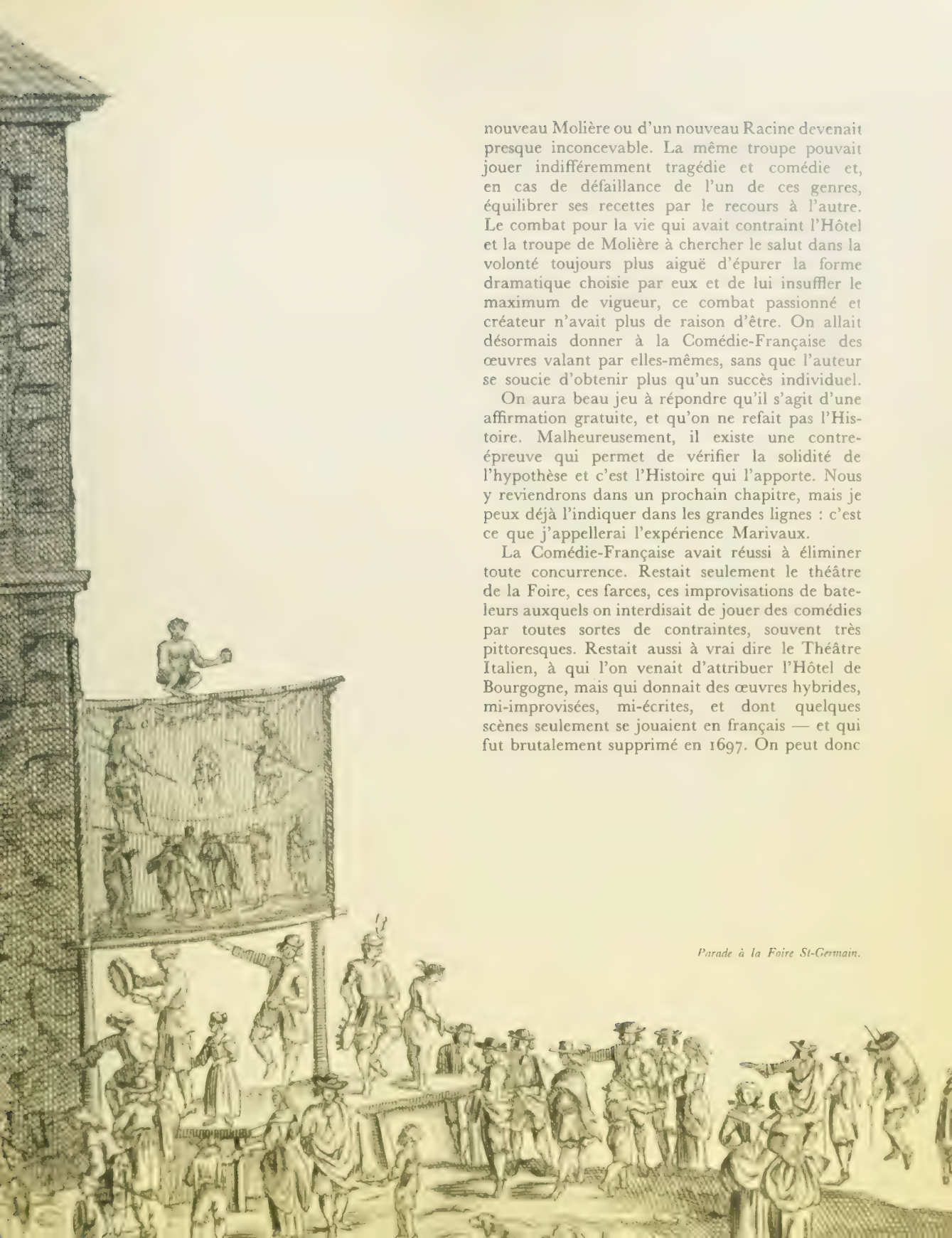
Là-dessus, Molière meurt en 1673, et quelques années plus tard, Racine abandonne le théâtre. Suit une longue période au cours de laquelle tragédie et comédie semblent à bout de souffle. Ni Molière ni Racine n'ont de successeur; les historiens de la littérature en concluent que la disparition de ces deux auteurs de génie a été non seulement le signe mais la cause de cette époque de décadence. Ils oublient de signaler que la suppression des deux scènes rivales a pratiquement coïncidé avec le début de la crise des genres. En fait, à partir du moment où l'Hôtel de Bourgogne eût cessé de s'identifier à la tragédie pour s'opposer à l'Hôtel Guénégaud, l'éclosion d'un

Arlequin lingère et limonadier (Hôtel de Bourgogne).

nouveau Molière ou d'un nouveau Racine devenait presque inconcevable. La même troupe pouvait jouer indifféremment tragédie et comédie et, en cas de défaillance de l'un de ces genres, équilibrer ses recettes par le recours à l'autre. Le combat pour la vie qui avait contraint l'Hôtel et la troupe de Molière à chercher le salut dans la volonté toujours plus aiguë d'épurer la forme dramatique choisie par eux et de lui insuffler le maximum de vigueur, ce combat passionné et créateur n'avait plus de raison d'être. On allait désormais donner à la Comédie-Française des œuvres valant par elles-mêmes, sans que l'auteur se soucie d'obtenir plus qu'un succès individuel.

On aura beau jeu à répondre qu'il s'agit d'une affirmation gratuite, et qu'on ne refait pas l'Histoire. Malheureusement, il existe une contre-épreuve qui permet de vérifier la solidité de l'hypothèse et c'est l'Histoire qui l'apporte. Nous y reviendrons dans un prochain chapitre, mais je peux déjà l'indiquer dans les grandes lignes : c'est ce que j'appellerai l'expérience Marivaux.

La Comédie-Française avait réussi à éliminer toute concurrence. Restait seulement le théâtre de la Foire, ces farces, ces improvisations de bateleurs auxquels on interdisait de jouer des comédies par toutes sortes de contraintes, souvent très pittoresques. Restait aussi à vrai dire le Théâtre Italien, à qui l'on venait d'attribuer l'Hôtel de Bourgogne, mais qui donnait des œuvres hybrides, mi-improvisées, mi-écrites, et dont quelques scènes seulement se jouaient en français — et qui fut brutalement supprimé en 1697. On peut donc



Parade à la Foire St-Germain.

Arlequin-Jason
dans la parodie italienne de Jason et Médée.

dire que pratiquement, de 1680 à 1716, date du retour des Italiens, la Comédie-Française put jouir d'une liberté totale et despotique. Que fit-elle? Nous allons le voir tout à l'heure : le moins qu'on puisse dire est qu'elle ne tira que médiocrement profit d'une situation aussi privilégiée. Mais voilà que les Italiens reviennent en 1716 : et ils ont envie de vivre. La Comédie-Française monopolise la comédie et la tragédie : que leur reste-t-il, sinon de créer un genre nouveau? Ce n'était pas facile bien qu'ils fussent parvenus à faire admettre que leurs pièces fussent données entièrement en français; mais les auteurs venaient à eux. La Comédie s'inquiète, mais en vain. Les Italiens veulent vivre, les Français ne veulent que survivre: ce sont les vivants qui vaincront.

Résultat? Il est double : d'une part les Italiens accrochés à leurs traditions, mais pressés par le désir de déboucher enfin avec des auteurs français sur leur scène de langue française, *inventent Marivaux*, et d'autre part les Français, obligés de reprendre une lutte qu'ils pensaient naïvement terminée pour toujours, découvrent et encouragent Voltaire. Et de même que l'on pouvait soutenir que sans la rivalité Hôtel de Bourgogne-Troupe de Molière, ni Racine, ni Molière n'eussent existé, de même il apparaît que sans le retour des Italiens, ni Marivaux ni Voltaire n'eussent éprouvé avec une telle vigueur, ni peut-être n'eussent pu satisfaire, le besoin d'aérer les genres traditionnels, de policer et d'assouplir la comédie, d'humaniser la tragédie.

Nous trouverons d'ailleurs tout au cours de notre route, d'autres exemples des conséquences parfois incalculables de l'interventionnisme administratif ou politique dans l'évolution de la pensée créatrice. A relire l'histoire d'une institution comme la Comédie-Française, on se rend compte qu'un domaine en apparence aussi libre et indépendant — surtout en France — que celui de la création artistique est artificiellement régenté autant que peut l'être celui des lois économiques. La libre concurrence théâtrale a été tuée sous Louis XIV, qui d'ailleurs n'innovait pas, mais dont la décision eut une importance capitale parce qu'elle allait à contre-courant d'une évolution vers la liberté, amorcée dès le début de son règne. Or, il apparaît qu'un minimum de libre concurrence des doctrines et des œuvres est aussi indispensable à la vitalité d'un art donné qu'il peut l'être en économie politique à la vitalité de

l'agriculture ou du commerce. Avec la lettre de cachet de 1680, la Comédie-Française est entrée sous le régime du protectionnisme avec tout ce que cela représente de privilèges et de sauvegardes, mais aussi d'interventions arbitraires et parfois stérilisantes.

Le sens de la victoire de La Grange s'est ainsi trouvé faussé par la décision du Roi. Alors qu'il était normal et sain que la moins vigoureuse des deux troupes rivales disparût, le monopole imprévu conféré à la survivante allait modifier radicalement ses conditions d'existence.

On s'en aperçut immédiatement. Il fallait, en effet, refaire une troupe des trois tronçons rassemblés par la volonté royale. Les acteurs du Marais avaient obtenu leur intégration en sauvegardant au maximum les droits acquis par chacun d'eux. Ces droits eux-mêmes ainsi que ceux des comédiens de la troupe de Molière, allaient se trouver remis en question par l'arrivée d'une nouvelle vague de comédiens célèbres. Nous ignorons dans quelle mesure La Grange fut consulté pour l'établissement de la hiérarchie nouvelle. Il semble bien que les décisions furent prises par le Roi et ses conseillers sans entente préalable avec celui qui allait demeurer douze ans encore, jusqu'à sa mort, le chef de troupe. Nous avons le texte d'un ordre du Duc de Créqui, daté du 18 août 1680, et qui répartit les parts de bénéfice entre les nouveaux titulaires. Nous avons aussi les modifications qui lui furent apportées à la suite de réclamations de plusieurs comédiens qui se trouvaient brutalement évincés de la troupe, comme Du Croisy, le créateur de Tartuffe, ou voyaient leur situation diminuée. La lettre de cachet du 21 octobre 1680 trancha définitivement sur tous les cas ligitieux. Les comédiens purent ainsi se rendre compte aussitôt qu'en conquérant le monopole ils s'étaient donné des maîtres. Le temps était loin où Molière, recevant de Louis XIV l'ordre impératif de licencier Mademoiselle Beauval (« Comme elle a de belles dents, elle veut les montrer, et elle rit à tout propos. Congédiez-la; je n'en veux plus »), osait la maintenir dans la troupe et, lui confiant les crises de rire de Nicole, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, obtenait que le Roi lui fît grâce. Désormais, la Comédie-Française allait se trouver livrée de plus en plus à l'arbitraire, parfois bien intentionné mais souvent incompétent, des pouvoirs publics.

Du moins pouvait-elle espérer qu'en aliénant sa liberté, elle allait s'assurer une stabilité financière à l'abri des secousses de l'insuccès? Elle put le croire au début. La subvention du Roi n'avait pas été augmentée, mais la suppression de l'Hôtel de Bourgogne avait fait refluer une partie de sa clientèle sur le seul théâtre survivant. Et, d'autre part, il faut reconnaître que la royauté tint scrupuleusement ses engagements financiers, même aux périodes les plus difficiles de l'histoire. Mais les désastres financiers qui menacent un théâtre sont parfois hors de proportion avec l'appui qu'un État peut lui accorder, du moins immédiatement, et il ne pouvait être question de dégager complètement les comédiens de toute responsabilité dans la gestion de leurs affaires. Il arriva à plusieurs reprises qu'ils durent endetter gravement leur Société. Et chaque fois que l'État se résigna à un nouvel effort pour les sauver de la faillite, il en profita pour resserrer l'étreinte de son contrôle, même s'il se trouvait que la Société n'eût été réduite à la misère que par les propres fautes de l'État.

C'est ainsi qu'en 1687, sept ans seulement après sa fondation, l'existence de la Comédie-Française fut mise en cause par celui-là même qui l'avait fondée. On se rappelle que l'Hôtel Guénégaud, où la Comédie s'était installée après son expulsion du Palais-Royal, était située non loin de la Seine à l'angle de la rue Guénégaud et de celle que nous appelons aujourd'hui la rue Mazarine. Or, Mazarin précisément avait fondé en 1661 un collège, dit *Collège des Quatre-Nations*, pour y recevoir des gentilshommes provinciaux ou étrangers auxquels il avait légué sa bibliothèque. Ce Collège, dont la gérance avait été confiée à la Sorbonne, avait été installé dans des bâtiments situés à l'emplacement actuel de la Bibliothèque Mazarine, c'est-à-dire à deux cents mètres du théâtre. Il parut soudain que la proximité d'un théâtre était dangereuse pour la pureté des mœurs des étudiants des *Quatre-Nations*. La Sorbonne exigea l'expulsion des comédiens. Louis XIV traversait alors la crise religieuse qui bouleversa sa vie à partir de 1680; il avait cessé de s'intéresser au théâtre. Il consentit, sans mal, au départ de la troupe, à qui on accorda trois mois pour déménager. Mais où? Les difficultés de trouver un local furent telles que l'on put se demander si, à peine née, la troupe unique n'allait pas devoir se disperser.

Mondory, créateur du Cid.

L'ancien Hôtel de Bourgogne n'était plus disponible, le Roi ayant autorisé les Italiens à s'y installer. Courageusement, les Comédiens décidèrent de sacrifier une partie de leurs bénéfices — c'est-à-dire de leurs ressources vitales — à l'achat d'un nouveau terrain sur lequel ils bâtiraient un théâtre neuf et à garantir solidairement les intérêts des sommes complémentaires qu'il faudrait emprunter; mais ils se heurtèrent à une opposition acharnée du clergé qui se refusait à voir des êtres aussi immoraux installer leur campement à proximité de telle ou telle église, et il y a beaucoup d'églises à Paris. Les arguments donnés contre les Comédiens étaient parfois assez subtils. Par exemple, le curé de Saint-Germain-l'Auxerrois s'opposa à leur venue parce que « de leur théâtre on aurait entendu tout à plein les orgues, et de l'église on aurait entendu parfaitement les violons ». La vérité est que si l'on avait toléré Molière et sa troupe en raison de l'appui que leur accordait alors le Roi, on laissait maintenant éclater le mépris et presque la répulsion que causaient aux âmes bien pensantes ces suppôts du diable.

De tels sentiments nous font sourire aujourd'hui. Il faut pourtant croire à leur sincérité. Une connaissance plus approfondie des lois psychologiques nous a aidés à pénétrer un peu du mystère de la vocation théâtrale, mais nous demeurons néanmoins déconcertés devant cette dépersonnalisation qui nous paraît si totale quand le comédien interprète un rôle et disparaît derrière un personnage. Il est bien certain que c'est dans ce sentiment de la « possession » du comédien par un personnage autre que lui, qu'il faut chercher l'origine de la peur des hommes de l'ancien temps en présence d'un phènomène derrière lequel leur imagination aimait à déceler la présence du démon. Les prêtres, plus cultivés pourtant, ne voyaient pas pour quelle raison ils eussent pris la défense d'individus dont la vie donnait lieu trop souvent à scandale. Obligés de tolérer bien d'autres scandales, chez les Grands, même lorsque ceux-ci faisaient ouvertement profession de défendre la foi, ils éprouvaient peut-être aussi un certain soulagement à pouvoir dénoncer sans fard des actes qu'ils réprouvaient. Même un Bossuet demeurait fermé à la loi de charité, quand les comédiens étaient en cause.

Pour ceux-ci, cependant, l'humiliation persistante de ces dédains et de ces haines était aussi

comme un scandale. Ils ne comprenaient pas comment leurs efforts pour se faire admettre dans la société normale se heurtaient à tant d'incompréhension. Ils n'étaient plus ces comédiens nomades, paillards et parfois peu scrupuleux dont les bandes jouaient ça et là dans les provinces. Ils avaient leur troupe installée dans Paris, protégée par de sévères règlements, patronnée par le Roi. Non seulement ils payaient scrupuleusement leurs dettes, mais les curés mêmes qui les attaquaient aujourd'hui savaient prendre un autre ton pour solliciter leurs oboles — et l'on ne s'en privait point, connaissant leur générosité. Certains d'entre eux étaient gentilshommes de naissance. Le Roi en avait honoré plusieurs de son amitié, et les salons les plus fermés les accueillaient parfois. Ils parlaient d'égal à égal avec les écrivains les plus renommés. Ils avaient vraiment pu croire que c'en était vraiment fini de cette affreuse tradition qui faisait d'eux des parias, des intouchables... Pourtant à la mort de Molière, le premier refus d'inhumer, la subite indifférence du Roi les avaient durement réveillés de leurs illusions. C'est pourquoi, sans doute, La Grange avait demandé à son ami Chapuzzeau de consacrer tout un livre à la défense des comédiens. Mais il était déjà trop tard. La conversion du Roi libérait les haines à l'abri de prétextes religieux : jamais un tel *tolle* d'invectives et de malédictions n'avait explosé à l'encontre de ceux qu'une amère dérision nommait toujours les « Comédiens du Roi ».

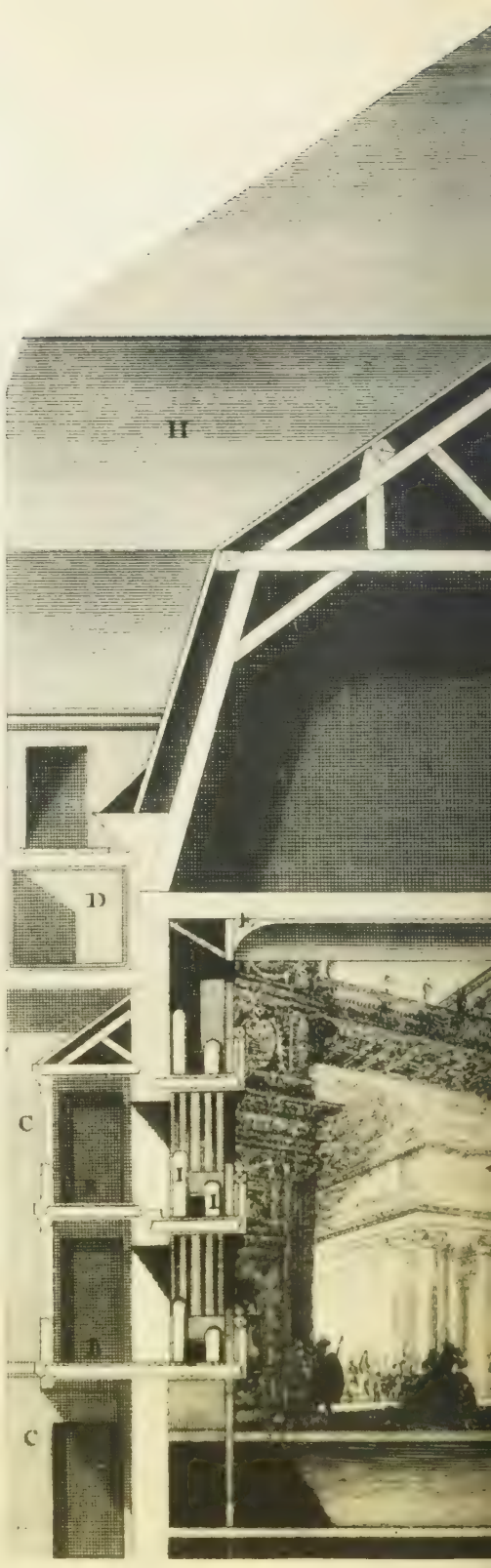
Les gens d'Église sont parfois haineux mais toujours prudents. Ceux de l'année 1687, à qui nos comédiens eurent à faire, étaient à la fois l'un et l'autre. Ils agissaient clandestinement, sans se découvrir, et laissaient leurs malheureuses victimes s'enferrer gravement avant de leur porter le coup fatal. Aussi un temps considérable fut-il perdu en fausses démarches. A six reprises, les comédiens découvrirent l'emplacement désiré, souhaité, établirent un projet de bail, obtinrent l'assurance verbale de l'autorisation royale et se la virent refuser au moment décisif. Naturellement les négociations étaient d'autant plus compliquées que la troupe dépendait maintenant non seulement du Roi, mais des personnages qu'il avait chargés de le représenter auprès d'elle : la Dauphine, d'abord, qui avait reçu mission de s'occuper des deux troupes, la Française et l'Italienne, les quatre « Premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi » qui donnaient les ordres, « L Intendant

L'actrice italienne : la signora Lucretia.

et Contrôleur Général de l'Argenterie et des Menus-Plaisirs et affaires de la Chambre du Roi » qui les transmettait et sans l'accord de qui La Grange ne pouvait même faire ses distributions. Dans l'affaire de la recherche d'une nouvelle salle, nous voyons ainsi intervenir successivement ou simultanément, Louvois qui donne au nom du Roi l'ordre de quitter l'Hôtel Guénégaud, La Reynie qui le transmet, Seignelay qui tente de leur vendre une maison appartenant à son frère, le Dauphin et la Dauphine naturellement, le Contrôleur de la maison de la Dauphine, et une foule de personnages intermédiaires dont les interventions rendent quasi miraculeux l'aboutissement des démarches. On notera également dans cette affaire non seulement l'indifférence, mais l'invraisemblable aboulie de Louis XIV qui se laisse mener comme un enfant, accordant les autorisations, acceptant les remerciements des comédiens, et finalement reniant à plusieurs reprises sa parole. Il faut croire qu'il se fatigua malgré tout de jouer ce rôle de fantoche car à la *sixième* proposition d'achat déposée par La Grange, le ministre Seignelay, craignant sa colère, refusa d'intervenir de nouveau près de lui, et les comédiens crurent que leur dernière chance était perdue. Mais après leur départ, Seignelay retrouva son courage et le 1er Mai 1688, après huit mois d'angoisse et 1.869 livres de dépenses inutiles (cela fait plus de deux millions d'aujourd'hui) les Comédiens recevaient, par arrêt du Conseil, l'autorisation de s'établir à la salle de l'ancien Jeu de Paume de l'Étoile, dans la rue Neuve des Fossés Saint-Germain des Prés (N° 14 de notre rue de l'Ancienne-Comédie).

Cette rue faisait directement suite à la rue Mazarine; tout ce branlebas avait eu pour résultat d'éloigner de trois-cents mètres de plus la Comédie-Française du *Collège des Quatre-Nations*!

Ce déménagement forcé eut malheureusement des conséquences durables et graves : c'est que la société dut s'endetter considérablement pour un transfert de salle qui ne s'imposait nullement. L'achat de l'ancien Jeu de Paume, sa démolition, la construction et l'équipement d'un nouveau théâtre revinrent à près de 200.000 livres ce qui, dans la mesure où l'on peut établir des équivalences, représenterait au moins 200 millions de 1955, sur lesquels les Comédiens ne purent payer que 30.000 livres comptant. Cette dette énorme s'ajoutait aux pensions à verser, de telle sorte qu'en



Coupe de la salle de la Comédie-Française rue de l'Ancienne-Comédie.

entrant dans la Société, le comédien se trouvait débiteur d'une somme considérable (23.000 livres environ pour un sociétaire à part entière) dont il aurait à s'acquitter annuellement en amputant d'autant ses bénéfices. L'installation dans la nouvelle salle, tout en sauvant momentanément le sort de la Société obérait ainsi très gravement l'avenir et aliénait par cela même l'indépendance future de la Société au profit de l'État, dont la décision unilatérale pourtant avait été la seule cause de cette véritable catastrophe.

Heureusement pour surmonter les angoisses nées de ces difficultés, les comédiens avaient l'amour de leur métier. Que de fois ils devaient bénir cette possibilité qui leur était donnée d'oublier totalement les misères de leur vie sociale! La réunion des trois troupes les avait fait héritiers d'un répertoire prestigieux. En cinquante ans (1630-1680), ils avaient conquis Corneille, Molière et Racine. Sans doute ignoraient-ils que trois cents ans plus tard la Comédie-Française aurait pu encore vivre et survivre à la rigueur grâce à l'exploitation exclusive de ces pièces pour lesquelles la plupart d'entre eux avaient connu les incertitudes de la première représentation. Sans doute manquaient-ils de recul pour situer ce répertoire à la place que la postérité lui accorderait, mais du moins savaient-ils que la troupe disposait par lui d'une base solide pour les combats immédiats.

Néanmoins il fallait continuer à grouper des auteurs, à découvrir des nouveautés. Ces auteurs, un certain nombre d'entre eux faisaient déjà partie de la troupe en tant qu'acteurs, l'acteur-auteur étant beaucoup plus fréquent dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle que de nos jours. Molière lui-même avait joué des pièces de ses comédiens, à commencer par une adaptation de *Don Quichotte* de Guérin du Bouscal par Armande Béjart, suivie d'une farce de Brécourt, puis d'une tragédie-comédie de la Thorillière.

Et tour à tour, Rosimond, Champmeslé, de Hauteroche, Poisson, Baron, de Villiers, Raisin, la Thuilerie, tous comédiens, eurent leur nom à l'affiche du Marais, de l'Hôtel de Bourgogne ou de l'Hôtel Guénégaud en tant qu'auteurs de comédies ou de tragédies. Avec Champmeslé, à qui nous devons la charmante *Coupe Enchantée* qui se joue encore au Français, le plus célèbre est demeuré Dancourt qui débuta en 1685, comme acteur dans l'emploi de « Financier » et comme

auteur dans *Le Notaire obligeant* et *D'Angélique à Médor*. Il obtint l'année suivante, un énorme succès avec *Le Chevalier à la mode* et se spécialisa peu à peu dans un genre de comédies légères, surtout destinées à exploiter le pittoresque de l'actualité. C'est ainsi qu'un jour un teinturier trompé par sa femme, ayant jeté la coupable dans une cuve de teinture verte, Dancourt s'empressa d'en tirer une pièce qu'il intitula *Le Vert Galant*. Évidemment le succès de ces pochades ne pouvait qu'être sans lendemain.

Vers la fin du siècle, les acteurs-auteurs passèrent la main aux auteurs proprement dits; Palaprat parfois en collaboration avec Bruey, Dufresny, Regnard et Lesage alternèrent sur l'affiche de la salle de la rue Neuve-des-Fossés, qu'on avait pris l'habitude d'appeler « Comédie-Française ».

Quatre mises en scène à l'Ancienne-Comédie

Le légataire universel, *de Regnard*, 1708.
L'amant indiscret, *de Quinault*, 1697.
Les coups de l'amour et de la fortune, *de Quinault*, 1689.
Le philosophe marié, *de Destouches*, 1727.

C'est à cette époque que l'on créa des œuvres, comme *Le Grondeur*, *Le Joueur*, *Le Distrait*, *Les Folies Amoureuses*, *Le Légataire Universel* et *Turcaret*. Ce n'était pas un répertoire négligeable et la tragédie elle-même rencontrait de beaux succès avec les premières pièces de Crébillon. Néanmoins, peu à peu, les Parisiens se fatiguaient d'aller toujours à la même salle voir jouer toujours les mêmes acteurs, et la Comédie, après un premier départ prometteur, vit baisser sa recette au point qu'en 1709 — l'année de *Turcaret*, pourtant! — un terrible hiver aidant, il lui fallut fermer momentanément ses portes. Alors commença une rude époque (qui devait se prolonger jusqu'aux grands succès de Voltaire), où les Comédien accablés sous les dettes eurent l'occasion de méditer amèrement sur les avantages du monopole.

Car l'expérience qu'ils faisaient alors était triste et décourageante. Depuis la réunion, leur troupe était plus belle que jamais, réunissant les noms des meilleurs comédiens et comédiennes. Certes Baron et la Champmeslé (qui avaient ouvert la salle de la Rue Neuve, le 18 avril 1689 avec *Phèdre* et *Le Médecin malgré lui*) n'étaient plus avec eux; la Champmeslé était morte bien loin du cœur de Racine en 1698. Baron cherchait vainement à la cour un emploi plus bourgeois que celui de comédien. La Grange aussi avait disparu, prématurément, ayant à peine dépassé la cinquantaine. Armande Béjart, la Molière, après s'être mariée avec Guérin d'Estriché, que la mort de La Grange faisait doyen de la troupe, s'était retirée à son tour. Mais d'autres étaient venus. Au début du XVIII^e^ siècle les noms de Mesdemoiselles Raisin, Desmares, Duclos brillaient à l'affiche et Le Comte avait succédé à La Grange dans la tâche administrative. Si les nouveaux auteurs avaient eu la classe de leurs aînés, la troupe aurait pu les servir avec un même éclat.

Mais précisément les auteurs manquaient, et les comédiens, gâtés par un demi-siècle de grandeur, se rongeaient les poings. C'est une misère de la condition des comédiens, sur laquelle on ne s'est pas assez arrêté, me semble-t-il, que cette condamnation à n'être jamais que des interprètes. On a vu des auteurs réussir au théâtre malgré une interprétation insuffisante. On n'a jamais vu le prestige d'une troupe survivre longtemps à l'absence d'auteur. Tout artiste est créateur, et le comédien qui prête son corps, son visage, son esprit, sa sensibilité à un personnage, a le sentiment justifié de le créer autant que l'auteur qui l'avait conçu. Mais que ce personnage ait été trop superficiellement imaginé par l'auteur, c'est-à-dire que la création de l'auteur ait été incomplète, déséquilibrée, inapte à la vie, le comédien malgré son propre talent échouera à lui donner cette vie. Il n'est créateur que dans la mesure où son collaborateur l'aura été avant lui. Il dépend de lui.

Tous les directeurs de troupe ont connu ces jours d'impuissance où une troupe, avide de montrer son talent, sachant de quoi elle est capable, en est réduite à grincer amèrement des dents parce que l'auteur ne se montre pas à la hauteur de ses interprètes. C'est à ce moment que le comédien connaît ces heures de doute, les plus ravageuses, lui qui ne vit que du jugement d'autrui, dont l'art n'existe pas s'il n'est immédiatement reconnu, approuvé, acclamé, c'est là qu'il sent sa condition d'infériorité. N'importe qui, un peintre, le dernier des poètes, sait qu'en laissant sur le papier la trace visible de son effort il jette une bouteille à la mer, offerte à l'avenir. Le comédien, lui, non seulement n'est rien sans le consentement immédiat du spectateur, mais ne peut rien créer si l'auteur ne l'a fécondé. C'est en quoi il se sent femme, créateur de seconde main, et comme la femme il éprouve l'injustice de son destin. Il lui semble que sa liberté est niée deux fois, parce qu'il n'a pu créer que si un autre l'a voulu, et qu'ayant créé avec sa propre chair, il n'associera même pas son nom à ce personnage dont l'auteur, si le personnage survit, restera seul le père. *Phèdre* est à Racine, non à la Champmeslé.

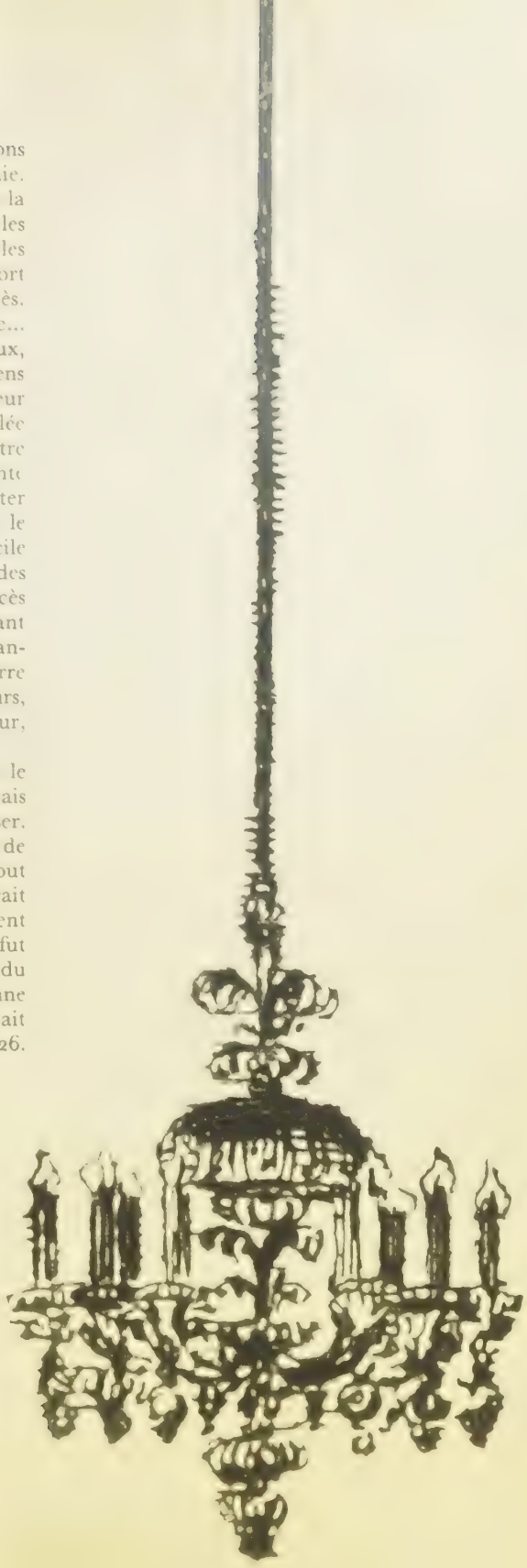
Ainsi la Comédie-Française, en ses premières années, méditait sur la cruelle ironie qui l'avait fait naître officiellement au moment où disparaissaient les auteurs de génie dont elle risquait de garder à jamais l'impuissante nostalgie. Corneille en 1684, Racine en 99, avaient quitté ce monde... Les chefs-d'œuvre restaient, bien sûr, mais un théâtre voué aux reprises est un théâtre à demi-mort. Il faut aux comédiens comme au grand public le grand frémissement de vie des créations pour croire encore aux lendemains triomphants. Or ils devaient se l'avouer, la vie aujourd'hui était ailleurs. La vie avait déserté la belle salle de la Rue Neuve pour courir les rues et les places populaires à l'aventure des tréteaux de la Foire. Et le vieil Hôtel de Bourgogne lui-même avait un moment retrouvé sa jeunesse avec les Italiens. Les Comédiens-Français avaient vu les auteurs hésiter, puis franchir la Seine pour offrir leurs canevas à Scaramouche et Arlequin. Une mode nouvelle naissait à laquelle le pinceau de Watteau allait donner ses lettres de noblesse.

Palaprat, Dufresny, Le Sage, Regnard, ne rougissaient point de participer à ces spectacles éclatants où leur texte français demeurait noyé dans les torrents volubiles des facéties italiennes.

En présence du succès grandissant de ces rivaux, les Comédiens-Français se rappelaient amèrement leur jeunesse. Eux aussi, ils avaient alors passé des heures à rire aux Parades de la Foire, à s'amuser aux gesticulations des Italiens. Mais ils avaient consacré tout leur effort, depuis

Molière, à se libérer de ces improvisations grossières, et réussi à donner un style à la Comédie. Tout ce travail allait-il se révéler inutile? et la troupe de Molière s'avouer vaincue devant les baladins de la Foire? Ils combattirent, comme les comédiens aiment à se battre, à grand renfort de textes juridiques, de plaidoiries et de procès. Ils revendiquèrent le respect de leur privilège... Qu'en serait-il advenu si, un jour merveilleux, une imprudence invraisemblable des Italiens n'avait provoqué leur expulsion brutale? Leur affiche annonçait une pièce nouvelle intitulée *La Fausse Prude*. On y vit une attaque contre Madame de Maintenon, alors toute puissante sur le Roi. Les Italiens furent contraints de quitter la France précipitamment. Restait, il est vrai, le théâtre de la Foire. La défense était plus facile contre lui, car il n'avait le droit de jouer que des parades. Mais il trichait et de nouveau les procès recommencèrent. Lesage, à son tour, s'étant après *Turcaret* brouillé avec les Comédiens-Français, offrit ses bons services à la Foire... La guerre des comédiens redevenait une guerre d'auteurs, mais, on le sentait trop, une guerre sans grandeur, une guerre de commerçants.

C'est alors que survint l'événement que tout le monde prévoyait depuis des années sans jamais oser laisser deviner qu'il pouvait y penser. Louis XIV mourut, après soixante-douze ans de règne. Un grand pan de l'histoire s'écroulait tout d'un coup, et chacun savait que sa vie en serait changée. Les Comédiens craintifs se demandèrent ce que demain serait pour eux. Le Théâtre fut fermé pendant tout un mois, pour le deuil du Roi. Le Régent prit le pouvoir. La vie quotidienne recommença en apparence la même. On était en 1717. Marivaux avait 27 ans, Voltaire 26. Diderot venait de naître.



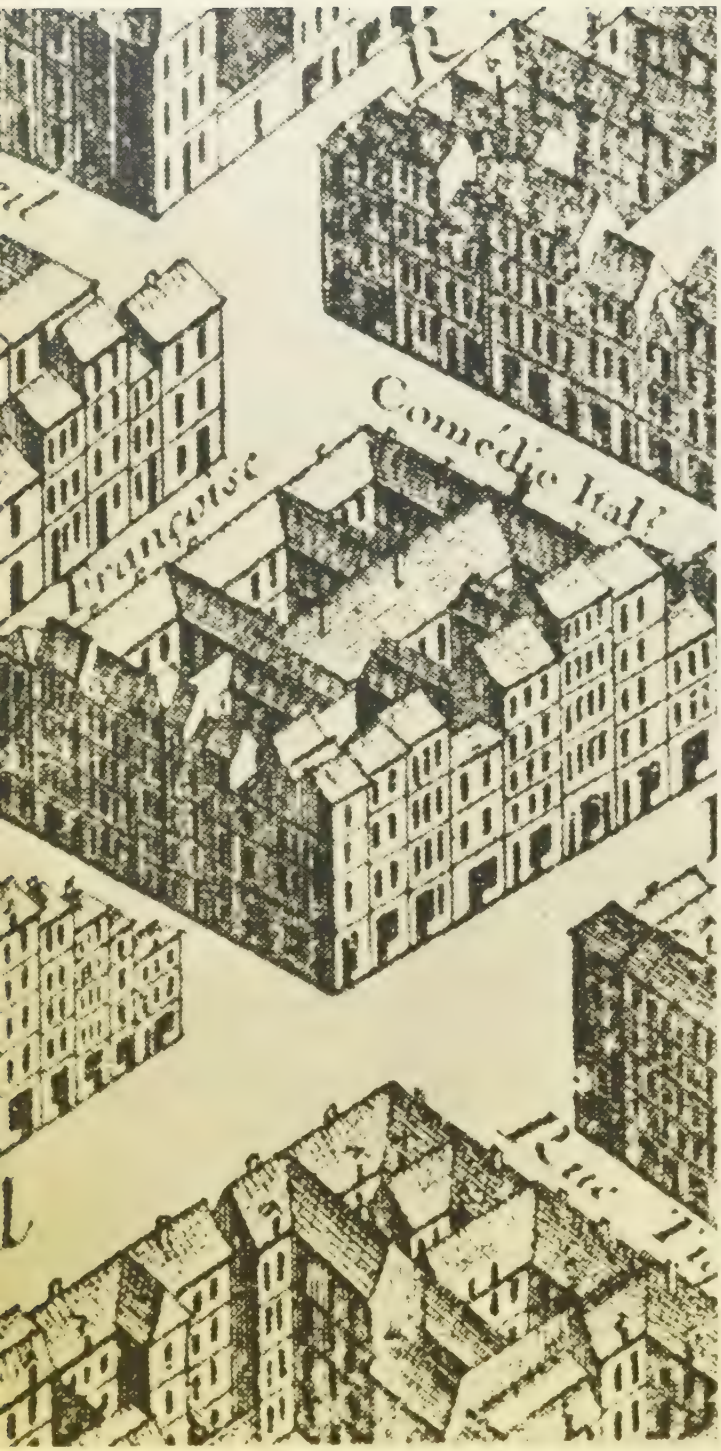
1716-1765

CHAPITRE IV

N AN A PEINE, après la mort du Roi, la Comédie éprouva durement les premières conséquences du changement de politique inauguré avec la Régence. Louis XIV s'était montré pour elle un protecteur capricieux, peu sûr et plus d'une fois les Comédiens avaient craint qu'il ne les sacrifiât avec indifférence au bénéfice de tel ou tel de leurs rivaux. Mais enfin, tant qu'avait vécu Molière, l'amitié que leur témoignait le Roi avait été efficace et fidèle, et c'était Louis XIV malgré tout qui avait permis à la troupe reconstituée de triompher du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne. Il avait fait payer cher cette marque d'intérêt par l'établissement d'un contrôle administratif et financier de plus en plus rigoureux, par la récente institution de la censure, par une périlleuse complaisance à l'arbitraire des premiers gentilshommes de la cour. Tout cela était vrai, mais sa présence sur le trône laissait survivre un espoir dont les comédiens mesuraient la force, maintenant que la mort l'avait emporté. Aujourd'hui devant le défoulement des licences, entretenu par le Régent, on regrettait presque le moralisme étouffant des dernières années du règne.

Le Régent s'ennuyait; la Comédie-Française n'offrait guère, à cette époque, de divertissement à une nature intelligente et fine, mais dissolue et qui, même dans ses plaisirs officiels, recherchait le piment des attraits équivoques. La troupe ne brillait pas alors par ces beautés célèbres qui, périodiquement, assurèrent à ses spectacles le concours des mondains désœuvrés. Le talent des comédiens s'alourdissait à l'interprétation de comédies souvent laborieuses et de tragédies trop pompeuses. Crébillon était au faîte de sa gloire, mais on se lassait des véhémences excessives de ses héros. Et surtout, on cherchait des divertisse-

Le Régent, gravure d'après Fournier, par Duflos.



Plan Turgot 1715

ments plus gratuits, plus éloignés des préoccupations du moment que ces tragédies aux titres trompeurs, qui sous prétexte d'évoquer le passé, rejetaient les esprits inutilement dans les angoisses présentes. Le Régent décida donc de faire revenir ces amuseurs merveilleux chez lesquels, duc d'Orléans, il avait pris jadis tant d'heureux délassements : les Comédiens Italiens. Ils s'installèrent d'abord provisoirement au Palais-Royal, puis, le 1er juin, à l'Hôtel de Bourgogne.

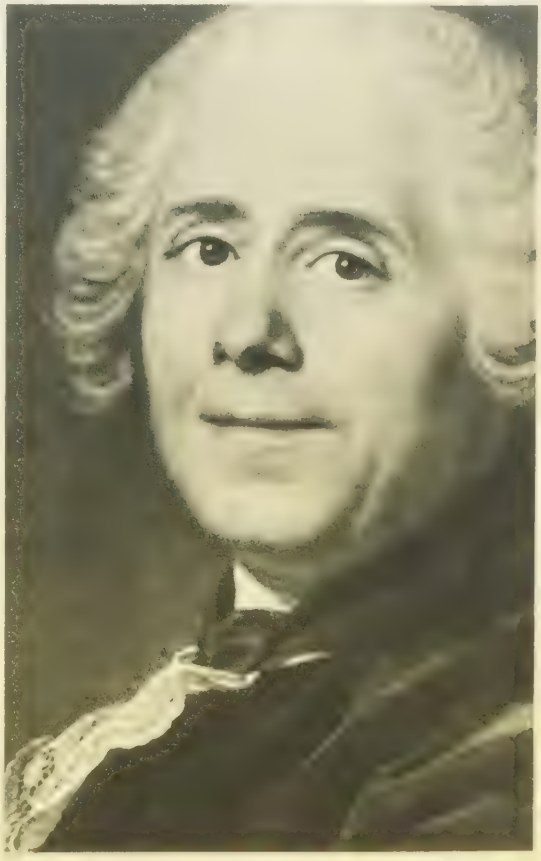
Ainsi les Comédiens-Français voyaient curieusement réapparaître le spectre de l'Hôtel de Bourgogne, contre lequel il fallait devoir se battre à nouveau, mais à contre-sens de l'effort que leurs aînés avaient poursuivi pendant vingt ans. Au moment de l'arrivée de Molière, l'Hôtel de Bourgogne, c'était l'académisme, c'étaient la comédie et la tragédie bourgeoise des comédiens engourdis dans le rythme des vers ronflants. La rivalité des deux troupes, le génie de Molière et celui de Racine avaient provoqué un rude et salutaire réveil. Les comédiens du Petit-Bourbon, puis du Palais-Royal, assouplis et ranimés par le travail de la farce, avaient pu s'attaquer à la grande comédie, puis, en pleine connaissance de leur métier, se dégager de ses lois trop strictes, pour parvenir à cette expression suprême du naturel au théâtre qu'on appelle le style. De leur côté, les tragédiens de l'Hôtel de Bourgogne, sans cesse fouaillés par les banderilles de l'adversaire Molière et aidés par l'admirable simplicité de Racine, avaient combattu leur routine. On avait pu croire un moment, ces deux équipes exceptionnelles joignant leurs talents, que leur montée parallèle vers la maîtrise de leur art allait se poursuivre régulièrement. Il n'en fut rien. Débarrassés de leurs rivaux, ils succombèrent de nouveau aux paresses de la diction traditionnelle, et la Comédie-Française qui avait naguère redonné sa fraîcheur à l'art d'interpréter les chefs-d'œuvre comiques, se voyait opposer maintenant une troupe ardente d'étrangers, soutenus pas l'enthousiasme d'une nouvelle jeunesse.

On ne peut se retenir de méditer, en étudiant l'histoire de cette grande troupe, sur ce destin lourd de menaces qui n'a cessé d'être le sien. Il semble que depuis l'heure, où elle est devenue officielle, assurée de ses lendemains, la Comédie-Française n'ait pu conserver de prestige que par une douloureuse succession de *réactions* à des excitations venues de l'extérieur, comme si l'au-

dace, l'invention, le goût du risque, la recherche de la nouveauté avaient déserté l'âme de cette maison dont les débuts avec Molière furent si révolutionnaires. Nous assistons ainsi à une suite de redressements, souvent courageux, parfois héroïques, presque toujours accompagnés de succès et dont le résultat n'est d'ailleurs pas à méjuger, puisque finalement c'est la Comédie-Française qui réussit à fondre dans une harmonie durable, les conquêtes parfois contradictoires ou imprudentes de nos pionniers. Mais il est évident que cette position sans cesse défensive use à la longue les volontés et l'enthousiasme. Alors que la vocation théâtrale naît d'une sorte de volonté de prolonger les illusions de l'enfance, il est dur pour des comédiens de se voir ainsi contraints à assumer une mission de constante maturité. La marge de liberté laissée par les conditions mêmes de leurs institutions à l'activité des Comédiens-Français est dramatiquement étroite; ils se voient interdire aussi bien les essais aventureux que le repos sur leurs conquêtes. Ils sont des mainteneurs et l'on ne dira jamais assez combien cette mission de choix est une mission ingrate, et surtout pour des êtres qui ne pourraient trouver leur plein épanouissement que dans le frémissement de la création joyeuse et grâce à l'adhésion enthousiaste du public.

Cette joie de créer, cette jeunesse, ce frémissement passionné, ils étaient en 1716 dans la troupe que Riccoboni installait triomphalement à Paris. Ce jeune animateur, fils d'un comédien célèbre, venait de passer dix ans en Italie où il s'était efforcé de relever le répertoire national en abandonnant pour un théâtre plus littéraire les traditionnels spectacles de bouffonnerie et de masques : mais il échoua là où Molière en France avait réussi. Est-ce cet échec et cet exemple qui l'amenèrent à venir risquer en France un effort que ses compatriotes n'avaient pas su estimer? Le risque était gros, puisque la troupe ne jouait qu'en Italien et serait contrainte à Paris de revenir précisément aux spectacles bouffons de la *Comedia dell'Arte*, seuls compréhensibles à un public étranger, et que d'autre part elle se heurtait à la rivalité des spectacles de la Foire, sans cesse renaissants malgré les interdictions momentanées que les Comédiens-Français obtenaient à leur encontre.

Pourtant Riccoboni n'hésite point, et les résultats sont foudroyants. La première année, il triomphe selon la tradition de ses prédécesseurs italiens L'année suivante, il engage un acteur français qui, parmi ses camarades italiens, joue seul en français les Pierrots et les Trivelins. En même temps, il recherche et obtient la collaboration d'auteurs français, notamment Gueulette, Coypel et Noyant de Fatouville : ainsi le canevas primitif se développe et se mue en texte définitif. En 1718, il risque avec succès la première pièce écrite et jouée presque exclusivement en français, et en 1720, Riccoboni, moins de quatre ans après son arrivée en France, a la gloire d'inscrire deux fois à son affiche le nom de celui qui sera le plus grand auteur dramatique du XVIII^e siècle : Marivaux.



Si nous voulons essayer de nous imaginer ce que durent être en face de cette explosion de talents, de bonheur et d'audace le serrement de cœur des Comédiens-Français, rappelons-nous ce que fut, pour leurs lointains successeurs, nos contemporains, la méditation glacée du brusque essor de Giraudoux, entre Louis Jouvet, Valentine Tessier et Madeleine Ozeray. Une telle occasion manquée, pour des comédiens qui aiment leur Maison comme on l'aime à la Comédie-Française, avec le sentiment de ce qu'exige la fierté d'être les continuateurs de Molière, c'est bien près de paraître comme une mission trahie. C'est à ce moment-là que le comédien blémit de n'être qu'un interprète, de ne pouvoir susciter par son seul amour du métier, la naissance de chefs-d'œuvre comparables à ceux que les théâtres libres leur opposent.

Que firent ceux de 1716? Quelle riposte envisagèrent-ils? A la vérité, ils eurent d'abord une immense joie pour laquelle paradoxalement, ils devaient rendre grâce à celui-là même qui venait de leur susciter un rival aussi implacable, au Régent. C'est, en effet, sur l'initiative du Duc d'Orléans que fut reprise le 3 mars 1717 l'*Athalie* de Racine, dont les seules représentations avaient été données, du vivant de l'auteur, au Palais de Versailles, par les demoiselles de Saint-Cyr.

Le succès fut énorme, mais chose curieuse — l'histoire a de ces ironies — ce succès se trouva dû, en partie, au sentiment de piété et de tendresse inquiète que ressentait alors le peuple à l'égard du petit roi Louis XV, âgé de sept ans, demeuré seul de la branche cadette de la famille royale. Les yeux se mouillaient à la présentation par le grand-prêtre du fragile Joas de la tragédie Sainte :

> Voilà donc votre Roi, votre unique espérance
> Songez qu'en cet enfant, tout Israël réside.

Mais une reprise, même acclamée, ne suffisait pas à confirmer la vitalité de la troupe. On chercha des auteurs nouveaux et des engagements de prestige. Le vieux Baron, après trente ans de silence, accepta de reprendre dans la troupe une place que le souvenir de ses triomphes passés lui avait gardée éclatante. Il y retrouvait une de ses élèves, toute jeune encore, dont le nom et le talent avaient en quelques mois conquis la célébrité : Adrienne Lecouvreur. Elle avait débuté dans l'*Electre* de Crébillon, puis aussitôt séduit le public par son port de reine dans les héroïnes de Racine. Cette fille de blanchisseuse avait

Adrienne Lecouvreur dans Bérénice, *d'après Watteau.*

d'instinct le sens de l'attitude aristocratique et elle apportait au public de la Comédie-Française l'offrande d'une sensibilité exquise et mesurée.

Ainsi, sur le plan de la troupe, la parade à la menace des Italiens avait été rapide et efficace. Mais les Comédiens-Français ne pouvaient prévoir qu'en jouant, le 18 novembre 1718, la pièce d'un débutant à peine libéré de prison, ils posaient, en outre, un premier jalon sur une route encore plus glorieuse : en effet avec *Œdipe*, Voltaire inaugurait sa triomphale carrière d'auteur dramatique. Ce n'est pas à lui pourtant que les Comédiens songèrent pour opposer la vigueur de la tragédie aux promesses de la nouvelle école de comédie, lorsque coup sur coup Marivaux apparut sur l'affiche des Italiens, le 3 mars, puis le 17 octobre 1720 avec *L'Amour et la Vérité*, puis *Arlequin poli par l'Amour*. Non, avec ce sens étonnant qu'ont parfois de la catastrophe les gens de théâtre les plus avisés, c'est à Marivaux lui-même que la Comédie-Française fit appel pour une *tragédie* en cinq actes et en vers appelée *Annibal*, et qui s'effondra après la troisième représentation. Il faut dire à sa décharge que la seconde tragédie de Voltaire, *Artémise*, connut un sort identique.

D'ailleurs la saison n'était pas bonne pour les gens de théâtre, et si Marivaux connaissait le succès à l'affiche, il partageait cette année-là, avec la Comédie elle-même et son confrère Crébillon, le triste privilège de se trouver entièrement ruiné à la suite de la faillite de la Banque de Law. Pour la Société des Comédiens-Français, qui avait imprudemment spéculé sur les assurances du fameux banquier, le désastre était particulièrement grave : il lui fallut s'endetter, et elle entra dans une période de difficultés financières si critique que lorsque trente-sept ans plus tard, le gouvernement s'avisa enfin de l'urgence de la secourir, le passif s'élevait à 187.000 livres.

Les Comédiens qui, tout en maudissant l'imprudent financier, savaient très bien qu'ils n'avaient qu'à s'en prendre à leur incroyable légèreté, vécurent des heures tragiques. Il leur fallait mener un combat désespéré au moment même où une concurrence imprévue se manifestait avec une vigueur exceptionnelle. Ils se sentaient traqués de toute part. Non seulement les Italiens menaçaient de leur arracher leur clientèle, mais deux théâtres de la Foire s'étaient unis pour exploiter l'Opéra-Comique. Le privilège des Comédiens-Français semblait n'exister plus guère que

sur le papier et les procès qu'ils multiplièrent pour contraindre leurs rivaux à ne pas empiéter sur leur répertoire ne réussissaient pas à colmater les fissures au travers desquelles leurs ingénieux concurrents élargissaient sans cesse leur domaine. Ils recoururent alors au procédé qu'emploient tous les directeurs de théâtre qui se sentent menacés dans leur avenir financier : ils sacrifièrent les œuvres nobles de leur répertoire qui assuraient leur prestige, sans remplir la caisse, à des spectacles plus commerciaux. Hélas! les premiers gentilshommes de la Chambre veillaient, et la Société se vit durement semoncée et reçut l'ordre de faire alterner régulièrement désormais les pièces sérieuses et les œuvres gaies.

Bon gré mal gré on se remit donc au travail. Mais le moral de la troupe était atteint. On vit des spectacles bâclés, indignes de la réputation de la Société, telle cette représentation d'*Iphigénie en Aulide*, où le rôle d'Achille avait été confié à un acteur comique, ou cette création des *Macchabées* de La Motte, où le vieux Baron, âgé de 70 ans, jouait le rôle de l'enfant « Misaël » avec toquet en tête et costume approprié : il manquait de souplesse au point qu'on dut l'aider à se relever des pieds du Roi Salmonée. Les Italiens et le théâtre de la Foire ne perdaient naturellement pas de si belles occasions d'accabler leurs concurrents et ils triomphaient en présentant des parodies faciles des pompeuses tragédies des Français.

Pendant ce temps, Marivaux continuait à fournir en succès l'Hôtel de Bourgogne, avec *La Surprise de l'Amour* et *La Double Inconstance*, auxquels la Comédie ne put opposer que la mélodramatique *Inès de Castro*, de La Motte qui, du moins, fit verser des torrents de larmes à ses habitués.

Puis, Voltaire subissant un nouvel échec avec sa *Marianne*, elle arracha un petit acte à Marivaux, *Le Dénouement Imprévu*, pour faire pièce aux Italiens qui triomphaient avec *Le Prince Travesti* et *La Fausse Suivante*. Heureusement Adrienne Lecouvreur était maintenant au faîte de sa renommée. Son aisance souveraine, sa grâce, son beau visage fait pour les larmes, sa simplicité racée, avaient fait d'elle une inoubliable interprète de Bérénice, de Phèdre, d'Hermione, de Pauline, même de Célimène. La Comédie réussit alors une de ces manœuvres, dont la seule idée fait luire le regard de tout homme de théâtre : elle obtint de Marivaux qu'il lui donnât une nouvelle version de *La Surprise de l'Amour* et elle y distribua Lecouvreur. Ainsi Marivaux tint enfin un succès chez ses compatriotes; il ne fut d'ailleurs pas pour cela satisfait de ses interprètes, et des propos de lui qu'a rapportés d'Alembert nous éclairent curieusement sur l'opposition du style de jeu entre les Italiens et les Français et sur l'enjeu de la rude bataille qu'ils avaient engagée les uns contre les autres.

Adrienne Lecouvreur passait au Français pour la tragédienne la plus « naturelle » de la troupe, et elle émerveillait le public par la simplicité, l'humanité et la sincérité de son jeu. Or, pour Marivaux, elle est « précieuse et maniérée », et n'échappe pas au reproche général qu'il adresse à ses camarades du Français. « Ils ont mieux aimé, dit-il, commettre dans leur jeu un contre-sens perpétuel qui flattait leur amour-propre, que de ne pas paraître entendre finesse à leur rôle ». Et il s'exaspère contre cette « fureur de montrer de l'esprit ».

C'est la première fois que nous rencontrons une critique qu'on ne cessera plus de renouveler à l'égard de la Comédie-Française, et peut-être est-il bon de nous y arrêter un instant.

Nul ne songe à cette époque, pas plus qu'aujourd'hui à discuter le talent de Comédiens à qui les conditions mêmes de l'exercice de leur métier imposent une sorte de perfection technique exceptionnelle, mais ce qu'on leur reproche, au contraire, c'est cette perfection même, dans le sens où elle implique un certain manque de fraîcheur ou, comme on disait au XVIII^e siècle de naïveté.

Si les remarques de Marivaux s'étaient bornées au cas personnel de Mademoiselle Lecouvreur, elles mériteraient seulement qu'on les mentionne en passant. Mademoiselle Lecouvreur donnait l'impression du naturel dans les tragédies; elle paraissait artificielle dans la comédie : cela n'a rien qui puisse étonner, le style de l'interprétation étant tout différent dans l'un et l'autre genre. Il y a une façon de respirer dans la tragédie qui n'est pas celle de la comédie, et les moyens d'action ne sont pas les mêmes. Il est donc normal que le jeu d'un tragédien paraisse dissonant quand il interprète un rôle comique. Les acteurs comiques jouent en surface, feignant de laisser aux spectateurs le soin de découvrir après coup la psychologie profonde du personnage; le tragédien, au contraire, cherche à donner à tout moment, le

maximum d'intensité au drame intérieur qu'il a mission d'exprimer. C'est pourquoi il y a toujours quelque chose d'un peu didactique dans son éloquence, car il cherche à imposer une prise de conscience immédiate, alors que le rire ne nait que s'il a le sentiment (vrai ou faux) d'être libre et spontané. Le tragédien viole notre indifférence, alors que le comique, en multipliant les mimiques gratuites, tant du corps que du visage, semble toujours croire que l'une d'elles serait impuissante, à elle seule, à agir sur vous. L'un fait comme s'il n'attendait aucune collaboration du spectateur, alors que l'autre exige une attention immédiate et totale.

Il était fatal, dans ces conditions, que les Italiens, de formation exclusivement comique et bouffonne, apportassent à Marivaux une satisfaction qu'il ne trouvait pas chez les Français; les premiers, habitués au mime et au ballet ne pouvaient qu'ajouter plus de légèreté encore par la rapidité et la grâce de leurs mouvements à un texte qui se voulait subtil et aérien. La troupe des Comédiens-Français, au contraire, alourdie par l'afflux des tragédiens de l'Hôtel de Bourgogne, rompus soit à la tragédie, soit à la comédie sérieuse de Molière, soit aux petites pièces boulevardières de Dancourt et de ses émules, c'est à-dire à un style d'interprétation où le corps ne joue guère que par la noblesse ou l'indolence de ses attitudes, et laisse au visage et à la voix la mission de concentrer sur eux l'attention du spectateur, risquaient au contraire d'empeser le texte de Marivaux ou, par contraste, de souligner son excès de légèreté. Et l'on comprend fort bien qu'un auteur ait pu s'en inquiéter. Marivaux ne prétendait point à dessiner des caractères. Chacune de ses pièces est conçue comme un ballet. Ses personnages inspirés de la Comedia dell'Arte, sont des types connus d'avance et sommairement définis, sur lesquels il serait hors de question de faire jouer une analyse psychologique approfondie; c'est l'évolution de leurs sentiments qui nous intéresse, et non la vérité de leur caractère. Marivaux pouvait craindre qu'en ralentissant le débit des textes, pour en souligner les finesses, on ne révélât dangereusement l'indigence des caractères.

Il ne faut pas oublier, d'autre part, que tout en se faisant l'apôtre du « naturel », Marivaux en avait une conception singulière. On raconte à son

Gravure de Cochin, d'après Watteau.

sujet une anecdote où sa sincérité m'a toujours paru fort suspecte. Épris d'une jeune fille qu'il pensait « belle sans le savoir », il la surprit un jour devant son miroir essayant les expressions candides par lesquelles elle désirait l'émouvoir. Il lui dit alors qu'il serait désormais devant elle comme à un opéra dont on lui aurait laissé voir la machinerie. « Il me divertira toujours, mais il me touchera moins. » Une telle réflexion de Marivaux impliquerait qu'il eût été bien aveugle sur les chances de son propre style si consciemment poli et articulé, dont l'admirable mécanisme est pourtant poussé à un tel degré de perfection et de subtilité qu'il devient la poésie même.

L'Histoire a d'ailleurs rapporté un démenti bien formel, bien amusant aux craintes qu'il exprimait relativement à l'interprétation de son œuvre par les Comédiens-Français, puisque c'est grâce à eux que depuis le début du XX^e^ siècle le répertoire de Marivaux est redevenu triomphant sur la scène.

Mais si ce succès tardif peut signifier que le théâtre de Marivaux était capable, plus que l'auteur ne le pensait lui-même, de supporter l'épreuve d'une interprétation plus soucieuse d'en mettre en valeur les beautés littéraires, il n'implique malheureusement pas que cette tendance des Comédiens-Français à souligner leur propre aptitude « à entendre finesse à leur rôle » n'ait pas été observée avec pertinence. D'une part, il est indubitable que, de son vivant, Marivaux obtint chez les Italiens un succès plus vif, plus fréquent et plus durable que chez les Français; d'autre part, il faut bien reconnaître qu'il ne fut pas le seul à signaler ce défaut. Marmontel partageait son opinion et félicitait cruellement les Italiens d'avoir sur les Français cette supériorité d'être « moins confiants dans leurs talents et dans leur lumière ».

Et depuis cette époque, jusqu'à nos jours, combien d'auteurs ou de critiques ont renouvelé ce reproche? Il faut reconnaître qu'une telle tendance est inévitable chez les Comédiens appelés à soumettre, leur vie durant, les mêmes chefs-d'œuvre à leur examen incessant. Et il en résulte une certaine usure de toutes les arêtes vives aussi bien du style tragique que du style comique. Une réflexion trop approfondie sur le sens du moindre mot, sur le mouvement de la moindre scène a mené fatalement à émousser la fraicheur de l'impression première. Le public de la Comédie-

Acteurs, par Watteau.

Française qui a trois cents ans, comme ses comédiens, est naturellement responsable de cette évolution. On n'imagine pas qu'une comédie abrupte et jaillissante, comme l'était à l'origine la comédie de Molière, ou une tragédie puissante et religieuse comme une tragédie de Corneille, aient quelque chance d'y renaître aujourd'hui dans le brutal jaillissement de leur nouveauté. Là est le drame permanent de cette troupe nécessaire et irremplaçable, mais cruellement vouée à la consécration plus qu'à la création, et à laquelle c'est témoigner beaucoup d'incompréhension que de reprocher de ne pas être ce qu'elle ne peut pas être... Quoi qu'il en soit, si historiquement nous arrivons au milieu du XVIII^e^ siècle, à cette comédie émoussée qu'est la « comédie sérieuse », à cette comédie dégénérée qu'est la « comédie larmoyante » et à cette tragédie embourgeoisée qu'est le drame, il est fort vraisemblable que la raison n'en est pas seulement dans l'évolution des idées et des mœurs, mais dans l'incapacité constitutionnelle de la troupe unique fondée par Louis XIV à conserver l'élan spontané et la naïveté d'interprétation qui avaient favorisé l'épanouissement libre des grands genres du XVII^e^ siècle.

Les seules chances de la comédie « naïve » ne pouvaient être désormais que dans les troupes indépendantes et notamment, au XVIII^e^, que dans le retour des Italiens de Riccoboni. Mais déjà l'influence du style « Comédie-Française » était telle que pour sauver ce qui leur restait de forces vives, les Italiens furent contraints de fusionner avec leurs rivaux de la Foire pour se vouer à l'Opéra-Comique. Devenus à leur tour, Théâtre National, ils subirent l'implacable loi de *l'émoussement des angles*, qui régit les troupes centenaires. A l'heure où j'écris ces lignes, on se demande si dans quelques années le nom même d'opéra-comique survivra.

Ce qui est troublant dans ces constatations, c'est que ce qu'il faut bien appeler le mal ait commencé si tôt, c'est que dès le premier quart du XVIII^e^ siècle, — cinquante ans à peine après la mort de Molière et la retraite de Racine — la Comédie-Française, dans sa lutte vitale contre les Italiens n'ait guère été capable de leur opposer valablement en comédie un autre auteur que leur propre Marivaux, en tragédie, autre chose que Crébillon et Voltaire. Plus étonnant, peut-être encore, ce fait que Voltaire lui-même, intelligent et intuitif comme il l'était, n'ait pas compris que celui qui risquait de lui voler sa gloire, c'était Marivaux et non Crébillon, et que ce soit contre ce triomphateur éphémère qu'il ait distillé son meilleur venin. Alors qu'au XVII^e^ siècle la bataille éclatait, claire, inéluctable entre Molière et Racine, entre le Palais-Royal et l'Hôtel de Bourgogne, on a l'impression qu'au XVIII^e^ personne — sauf les Italiens — n'ait pris conscience du terrain sur lequel il fallait se battre.

Chose plus étrange encore, dans les deux camps, on se battait avec le même drapeau, les Italiens et Marivaux au nom du *naturel*, Voltaire, et bientôt Diderot, également au nom du *naturel*, et personne — sauf les Italiens — ne paraissait se douter que le naturel des premiers était force vive, impétueuse et riche, alors que le naturel des seconds couvrait seulement une notion abâtardie du vraisemblable, camouflant un réalisme qui n'osait dire son nom.

Le moment est arrivé, où il va falloir parler de cette fameuse « troupe de Voltaire » que tous les historiens nous présentent comme révolutionnaire et splendide. Et certes, nous avons de grands noms, Le Kain, Clairon, et une succession de triomphes qui nous paraissent après coup illuminés par le feu d'artifice final du couronnement de Voltaire. Mais si nous voulons faire l'effort de jeter un regard neuf et froid sur l'histoire de cette seconde période du XVIII^e^ siècle, telle qu'on nous la raconte, nous sommes obligés de constater que tout y est vu, comme s'il était *a priori* admis que, de la mort de Molière à nos jours, l'évolution des genres dramatiques, l'évolution des règles de l'interprétation et l'évolution même de l'institution « Comédie-Française » n'avaient cessé de se poursuivre dans le sens d'un progrès continu.

Exactement comme on nous apprend que de la féodalité à la monarchie absolue, de la monarchie absolue à la monarchie constitutionnelle et de celle-ci à la République, nos institutions politiques et sociales et nos mœurs n'ont évolué que vers plus de sagesse, plus de stabilité et de prestige.

Personne cependant n'ose prétendre que Voltaire ait été en progrès sur Racine, Victor Hugo sur Beaumarchais, Edmond Rostand sur Musset. Mais on se venge en nous révélant comme une vérité évidente, incontestable, lumineuse et légèrement compensatrice, que l'avènement du réalisme dans le costume fut une des plus glorieuses, une des plus sûres conquêtes de notre art dramatique. Car, au moment où Nivelle de la Chaussée,

Diderot, Voltaire, assassinaient pour toujours la tragédie, l'honneur du théâtre français était sauvé par les habits *vraiment* chinois de Mademoiselle Clairon et les manches retroussées de Le Kain interprétant Oreste!

Costume de Mlle Clairon dans L'orphelin de la Chine, *exécuté par Sarrazin, costumier ordinaire des Princes.*

Je ne dis pas que ces tentatives aient été sans intérêt. A la vérité, je n'en sais rien. Je ne sais pas et n'ai aujourd'hui aucun moyen de savoir s'il vaut mieux dans l'absolu qu'un tragédien français récitant en vers français des discours qui n'ont certainement jamais été prononcés par Orosmane ou Gengis-Khan porte ou non leur costume national. Il faut croire qu'au XVIIIe siècle cela était nécessaire pour faire admettre que la tragédie de Voltaire était très supérieure à celle de Racine.

Ce que je crois savoir, ou deviner, pourtant, c'est que ces querelles de costume jetaient la confusion dans les esprits et que le costume pas plus que le décor n'est un des problèmes essentiels du théâtre. J'ai vu, durant des années, des tragédiens répéter en veston des œuvres de Racine, de Corneille ou de Molière. J'ai vu naître sous mes yeux, dans la poussière grise du plateau nu, jour après jour, le drame intérieur de Phèdre, de Rodrigue ou d'Alceste. A aucun moment de ces répétitions, et surtout pas dans les derniers jours, quand la pièce avait trouvé son véritable climat, son accent, sa passion, je n'ai éprouvé la moindre gêne, ni même eu la pensée que je pouvais être gêné, du fait que les comédiens gardaient leur costume de ville... Il est vrai que c'était aux répétitions et que la *convention* des répétitions est qu'on travaille dans son costume quotidien, comme la *convention* des représentations est qu'on s'habille pour le public. Mais qui ne voit qu'il s'agit là seulement de *conventions* et que, dans cette mesure, il est faux de parler de vérité?

Or là était l'équivoque du XVIIIe siècle. On assurait qu'une nouvelle convention était plus *vraie* que la précédente. On parlait du vrai là où il est seulement question de vraisemblable sans voir qu'en substituant le *vrai* au vraisemblable, c'est tout l'art du théâtre dont on méconnaît l'essence.

Loin de moi l'idée de reprocher aux comédiens de s'être soumis à la mode nouvelle. Ils suivaient les philosophes dont c'est le métier de penser, alors que le métier du comédien est de plaire. Ils étaient donc justifiés de chercher à modifier les conventions existantes. Mais le grave était que les modifications apportées traduisaient en fait une transformation inquiétante des conceptions des lois mêmes de l'interprétation.

Il est bien difficile de juger des qualités d'un comédien deux cents ans après sa mort. Même un disque ne révélerait rien puisque l'interprétation ne vaut que par rapport à un public dont les goûts ne sont plus les nôtres. Le Kain, Mademoiselle Clairon étaient certes de grands tragédiens puisqu'on les jugeait tels. Mais on peut se demander si leur style n'était pas malgré tout une trahison autant qu'une délivrance. Ils réagissaient contre la façon pompeuse et grandiloquente dont leurs aînés interprétaient la tragédie : en quoi ils avaient parfaitement raison. Mais quand c'est Voltaire, le plus prosaïque des fabricants de pièces qui félicite Mademoiselle Clairon de son interprétation d'Électre, n'a-t-on pas lieu de craindre que cette interprétation ne fût pas aussi éloignée du vrai style tragique, qui est le style même de la poésie, que l'étaient les hurlements de Mademoiselle Dumesnil? Je préfère admettre, quant à moi, que l'art de Mademoiselle Clairon était si juste et si vivant que, grâce à lui, les tragédies de Voltaire s'animaient à la scène et faisaient illusion.

De toutes façons, il convenait à l'époque de soutenir l'effort de Le Kain et de Clairon. Peut-être se sont-ils trompés, mais du moins ils ont senti que le théâtre s'ankylosait et qu'il fallait briser les jointures. On peut regretter qu'ils n'aient paru retenir de l'expérience de leurs rivaux italiens que les innovations réalistes apportées à ses costumes par la brillante Madame Favart. On peut encore rêver à ce qu'auraient pu être la comédie et la tragédie du XVIIIe siècle si les efforts de Molière et de Racine avaient été poursuivis... Ce sont là des spéculations vaines. Efforçons-nous seulement de juger objectivement ce qui nous fut donné. Il est incontestable que le XVIIIe siècle trouva dans les Comédiens-Français les interprètes qu'il désirait. Le Sage, Dancourt, Crébillon, Voltaire, Diderot, Sedaine même — et bien d'autres — connurent grâce à eux du succès et des triomphes. Et si nous pouvons soupçonner que les faiblesses de l'interprétation de Racine et de Molière firent beaucoup pour convaincre Beaumarchais que les classiques étaient des « barbares », nous devons aussi admettre que sans cette trahison sacrilège — et passagère — de l'héritage dramatique du XVIIe siècle, Beaumarchais n'eut, sans doute, jamais écrit *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage* avec autant d'impertinente et de ravissante liberté.

Ainsi, la Comédie-Française, impuissante désormais tant à maintenir, dans sa pureté, une tradition qu'il fallait sans cesse soumettre à

l'évolution de la mode, qu'à créer un style véritablement pur et révolutionnaire, s'engageait dans la seule voie qui fût ouverte désormais à une compagnie respectueuse de sa mission; après avoir subi l'ébranlement périlleux de la concurrence italienne puis les tentations larmoyantes du théâtre de la sensibilité, elle allait aboutir à promouvoir avec Beaumarchais un *style de commune mesure*, à mi-chemin entre le jaillissement de la Commedia dell'Arte et les lenteurs hésitantes du drame bourgeois.

Mais avant de connaître la sanction de ce succès, la troupe devait subir à nouveau de cruelles épreuves, au point qu'elle pouvait se demander si les privilèges matériels qu'on lui accordait si bruyamment, et qui la faisaient jalouser par ses confrères, mais dont elle ne jouissait guère qu'en principe, compensaient bien les entraves qui se multipliaient à la liberté de son épanouissement artistique.

1765-1787

CHAPITRE V

MADEMOISELLE CLAIRON était de ces comédiennes dont la personnalité fait la renommée autant que le talent. Fille d'on ne sait qui, elle avait débuté chez les Italiens à douze ans, couru la province dans d'obscures tournées, figuré à nouveau aux Italiens, chanté à l'Opéra. A vingt ans, elle décide d'entrer à la Comédie-Française et se fait imposer par un de ces gentilshommes de la Chambre du Roi, dont la puissance augmentait à mesure que les difficultés financières de la Société s'aggravaient. En quelques mois, elle obtient une demi part et, de soubrette, passe aux premiers rôles de tragédie.

Marmontel et Voltaire ne jurent que par elle. La chronique scandaleuse s'occupe de ses moindres passions. Elle entraîne ses camarades dans les missions les plus périlleuses, démissionne, prend une retraite prématurée, partage pendant dix-sept ans la vie du margrave d'Anspach, dont elle inspire la politique, revient à Paris, y trouve la misère, mais à soixante-dix ans enflamme le cœur d'un diplomate suédois, le propre mari de Madame de Staël, s'empare de ses biens et de sa fortune, le rend ruiné à son épouse, et trouve avant de mourir le temps de conquérir un Monsieur Dupoirier...

Sans éducation et sans instruction, Clairon fait ainsi sa carrière à force d'intelligence. Elle réussit à s'imposer comme artiste, comme personnalité mondaine, comme amoureuse, cette série de succès n'étant considérée par elle que comme un moyen de revanche sur le sort qui l'a fait naître pauvre et déshéritée et a condamné son enfance à la pire des médiocrités. Elle représente ainsi le type volontaire de la comédienne, par rapport au type sentimental, incarné par exemple par Lecouvreur et, pour cette raison, elle demeure

sevrée des compensations profondes trouvées dans l'exercice même de leur métier par les artistes de vocation. Aussi cherche-t-elle, au delà, une satisfaction dont les autres se soucient peu. Elle veut que cette profession qu'elle a choisie lui apporte une consécration sociale exempte de toute réserve. Elle veut que le comédien soit honoré et estimé autant qu'un écrivain, un ministre ou un gros commerçant. Elle veut une réhabilitation.

Et avec la même énergie qu'elle a déployée à se faire applaudir comme tragédienne malgré son physique ingrat, à faire apprécier son jugement par les philosophes bien qu'elle soit une illettrée, elle entreprend de faire lever l'ostracisme séculaire dont l'Église officielle française[1] a frappé les comédiens, en dépit de quelques gestes de solidarité manifestés ça et là par quelques prêtres et moines indépendants.

Notez que l'idée ne saurait lui venir d'obtenir un tel résultat par la conduite d'une vie décente et le dévouement aux œuvres pieuses. Clairon est d'une logique sans faille à ce sujet. Ce ne sont pas des vertus individuelles qui peuvent faire revenir l'Église sur une condamnation de principe qui atteint une profession dans sa totalité, et la rejette avec la même aveugle dureté que s'il s'agissait d'une race congénitalement corrompue. De tous temps les comédiens ont compté parmi eux des êtres profondément religieux. De tous temps, ils ont participé avec une étonnante générosité aux collectes organisées par l'Église. Et s'il y a parmi les comédiens des gens par qui naissent les scandales, ne peut-on en trouver chez les écrivains, même les plus illustres, chez les magistrats à la Cour, dans les rangs mêmes de l'Église? Or à qui donc d'entre eux l'Église refusait-elle les sacrements?

Reconnaissons que Mademoiselle Clairon avait de fort bonnes raisons à s'en tenir sur le plan des principes. D'abord, elle constatait chez elle-même, de toute évidence, une absence totale de vocation à la sainteté. D'autre part, elle était bien obligée de voir que l'impopularité des comédiens — et notamment des Comédiens-Français, — était aussi grande chez les laïques que chez les gens d'église. Il ne faut certes pas prendre au mot les jugements portés sur les comédiens par les auteurs dramatiques, mais il est impressionnant de constater que Grimm aussi bien que Voltaire, Rousseau ou Diderot emploient le même mot « tripot » pour parler du Théâtre-Français et s'accordent pour dénoncer l'insolence, les vices, l'absence de mœurs de ses occupants. Il est incontestable que trop souvent, au cours des représentations, le théâtre ressemblait à un champ de foire et que les conditions de travail des comédiens ne suscitaient nullement le respect à leur égard. D'abord on n'y voyait goutte. A trois pieds des lampes, un acteur n'avait plus de visage, éclairé seulement par des chandelles de suif jusqu'en 1720, et par des bougies jusqu'en 1784. La scène, encombrée jusqu'en 1759 de banquettes réservées aux puissants du jour, laissait à peine la place suffisante à évoluer aux comédiens souvent gênés eux-mêmes — hommes et femmes — par les énormes paniers qui gonflaient leurs jupes ou leurs culottes. Les spectateurs du parterre, debout, s'injuriaient les uns les autres. La pièce commençait avec peine et était si souvent interrompue — fût-ce par des *bis* — qu'il fallait faire appel à des gardes armés. Beaucoup de spectateurs n'arrivaient d'ailleurs que pour le dernier acte, préférant aller s'installer en face du théâtre, au café Procope.

Il faut admettre aussi que, trop souvent, les comédiens se conduisaient avec morgue, indifférence ou maladresse. L'un d'eux, Quinault-Dufresne, s'est rendu célèbre pour avoir jeté, sans le lire, sur le ciel de son lit, le manuscrit du *Glorieux* de Destouches, qui attendit ainsi trois ans le hasard qui permit d'en prendre connaissance. Ce sont des négligences qu'un auteur pardonne mal. Elles s'accompagnaient souvent de réelles indélicatesses dans la façon dont les comédiens rendaient leurs comptes aux auteurs, qui s'en vengeaient en répandant des calomnies sur la Société.

L'intrépide Clairon avait donc fort à faire pour remonter une pente aussi abrupte. Elle crut pourtant à deux reprises trouver l'occasion de relever la dignité de sa profession. La première fois, ce fut à la mort de Crébillon le 19 juin 1762. Ce vieil auteur de 77 ans avait connu une célébrité énorme et valu à la Comédie quelques-unes de ses représentations les plus triomphales. Les Comédiens désirèrent donc s'associer à l'hommage funèbre qui lui était rendu. Mais comme par

1. Les Comédiens Italiens, même en France, avaient droit aux Sacrements.

Mlle Clairon et Le Kain dans Médée, *de Longepierre.*
Gravure de Cars, d'après Van Loo (1764).

hasard, les obsèques furent fixées à six heures du soir, ce qui les empêchait de s'y rendre puisque le spectacle commençait alors vers cinq heures. Ils décidèrent donc de faire célébrer à leurs frais, quelques jours plus tard, une messe solennelle. Le premier curé auquel ils s'adressèrent refusa sèchement, d'ordre de l'archevêque. Ils allèrent ainsi de paroisse en paroisse et essuyèrent partout la même fin de non recevoir. Ils s'obstinèrent et aiguillonnés par l'irritation de Mademoiselle Clairon, crurent pouvoir jouer au plus fin. Il existait rue Saint-Jacques, une église Saint-Jean de Latran, dont le curé, appartenant à l'ordre de Malte, ne relevait point de la juridiction de l'archevêque. On alla le trouver et il accepta. La messe eut lieu, splendide, dans l'église tendue de draperies noires, en présence d'un fils de Crébillon auquel les Comédiens avaient fait don d'un manteau de deuil, de quatre-vingts musiciens de l'Opéra qui exécutèrent une messe de Gilles et un *De Profundis* de Rebal, et d'une députation de l'Académie. Par prudence, les comédiens refusèrent de partager les sièges du chœur avec les membres de la famille et les invités de marque, et ils se tinrent modestement dans la nef.

Hélas! ce ne fut qu'une victoire à la Pyrrhus. Dans le mois qui suivit, l'archevêque obtint de l'ordre de Malte une punition pour le curé indépendant qui dut payer une amende considérable et se retirer trois mois dans un séminaire.

A la vérité, le bon curé dut se trouver encore fort heureux d'une punition si modeste, car l'année précédente un avocat s'était vu privé de son gagne-pain, pour avoir protesté, toujours à l'instigation de Mademoiselle Clairon, contre l'excommunication des Comédiens. Quant à ceux-ci, ils ne tirèrent même pas un bénéfice moral de cette tentative avortée qui ne leur valut guère que quelques supplémentaires invectives de mépris. « Mademoiselle Clairon, ironisait Bachaumont, en long manteau, menait le deuil. Cette sublime Melpomène a représenté avec toute la dignité possible; Arlequin y a figuré aussi. Enfin tout a concouru à rendre cette cérémonie aussi mémorable que risible. » Quant à Voltaire, il se contenta de ricaner en soulignant l'inconfortable condition des comédiens : « Ils sont gagés par le Roi et excommuniés par les curés. Le Roi leur ordonne de jouer tous les jours, et le rituel de Paris le leur défend. S'ils ne jouent pas, on les jette en prison; s'ils font leur devoir, on les jette à la voirie. »

Un demi-siècle plus tard, les Comédiens étaient toujours réprouvés : On refuse à Saint-Roch d'inhumer religieusement Mlle Raucourt (à g.) ; mais elle est admise à entrer à St-Thomas (à dr.) (gravures coloriées de l'époque.)

A la voirie, il ne faut jamais oublier ces trois petits mots cinglants quand on se mêle de juger les comédiens. Mieux inspiré, Voltaire jugeant trente-huit ans plus tard ce « malheureux avilissement où ils sont » justifiait par là leur tendance à vous prodiguer tout le mépris dont ils sont couverts. S'il est vrai que, de la mort de Louis XIV à la Révolution, la Comédie-Française traversa une longue époque sans gloire, poussant même l'appât du gain, ou l'aveuglement sur les vraies valeurs dramatiques, jusqu'à renoncer pendant des années à représenter les grandes comédies de Molière, il faut convenir que ce siècle fut pour elle celui de toutes les humiliations. On sourit à voir Clairon s'engager si naïvement dans les efforts de la réhabilitation. Mais un peu de charité, une connaissance plus juste des véritables conditions de vie des comédiens au XVIII^e siècle, nous amènent à nous émouvoir devant ce qu'avait de tragique et de désespéré pour une Société si profondément dépravée, ce sursaut de révolte contre un mépris qui achevait de la corrompre.

Comment ces pauvres gens auraient-ils pu comprendre qu'un écrivain comme Voltaire, dont l'action contre la foi était consciente, efficace et obstinée, fût admis à prononcer des sermons dans l'église de son village? Comment accepter que les mépris d'un Voltaire à l'égard des comédiens fissent immédiatement autorité alors que les mépris justifiés des comédiens à l'égard de Voltaire restaient sans écho? Comment s'expliquer que l'on puisse être adulé sur la scène par ceux-là mêmes qui vous bannissent de la communauté?

Bien sûr, il y avait du cabotinage dans la manière dont Clairon entendit défendre les défauts du comédien. On s'en rendra encore mieux compte dans l'histoire qui va suivre. Mais la cause était juste, et on se sent pris d'une sorte de tendresse pour cette fille qui, en plein triomphe, va jouer et perdre sa carrière pour donner une leçon de dignité à ses camarades et au monde.

Cela se passait en 1765. Un comédien du Théâtre Français, nommé Dubois, à qui un chirurgien réclamait des honoraires, prétendit les avoir déjà payés et avança comme preuve le témoignage d'un de ses camarades.

Le chirurgien n'en maintint pas moins sa demande et nia la valeur juridique du témoignage, en prenant prétexte que la loi refusait le serment aux titulaires d'une profession *infamante*. L'outrage fut ressenti par tous les Comédiens-Français qui décidèrent de se solidariser avec leurs camarades. Malheureusement l'enquête prouva que le témoignage était faux, et que Dubois était un fripon. Fous de rage, les Comédiens refusèrent de paraître en scène avec Dubois, qui se trouvait affiché dans le succès du moment : *Le Siège de Calais*, une pièce de De Belloy. Le jour de la représentation, Le Kain, Molé et quelques autres, firent donc savoir au public qu'ils ne joueraient pas. Dubois avait truffé la salle de nombreux amis qui protestèrent bruyamment. Mademoiselle Clairon déclara à son tour qu'elle ne jouerait pas avec un homme déshonoré. Ce propos rapporté au public déchaîna un tel ricanement de scandale que les hommes d'armes durent intervenir. Finalement, comme les Comédiens s'obstinaient dans leur refus, ils furent tout simplement jetés en prison, au Fort l'Évêque, Clairon y compris. Quant à Dubois, de fortes protections le maintenaient en liberté. Clairon parada dans sa prison, quelques jours, recevant comme dans un salon. Puis il fallut céder. Le Kain et ses camarades, par la voix de l'orateur du moment Bellecour, durent s'excuser piteusement devant le public.

Clairon, seule, eut le courage de persister dans son refus. Elle décida de prendre sa retraite et à 42 ans renonça définitivement au théâtre. Son départ, nous assure-t-on, ne fut regretté ni de ses camarades, ni même du public. Pour les premiers, il suffit de lire les distributions de l'époque pour comprendre, sinon pour excuser leur sentiment : la saison précédente, Le Kain et Mademoiselle Clairon s'étaient octroyé le rôle principal des quatre principales créations. Quant au public, sottement il ricanait de voir cette fille « sans honneur » faire si grand cas de l'honneur de sa profession. D'autre part, il est vraisemblable que le jeu volontaire de Clairon, par sa perfection trop consciente ne procurait pas aux spectateurs cette joie de détente complète à laquelle ils aspiraient. L'acteur anglais Garrick, dont les jugements sans doute autorisés mais singulièrement prétentieux, prenaient force de loi, avait d'ailleurs déclaré que Mademoiselle Clairon était « trop actrice » et ne se laissait pas assez oublier en scène. Cela suffisait pour justifier qu'on l'oubliât si vite quand elle eut quitté la scène.

Quoi qu'il en soit, le départ de Clairon ne grandissait point moralement la maison et ne servait point ses intérêts artistiques. On dut faire appel de nouveau pour la remplacer à Mademoi-

selle Dumesnil vieillissante, contre l'esthétique de laquelle Clairon avait victorieusement lutté depuis vingt ans. On peut dire qu'avec Clairon la tragédie s'exilait.

Pourtant le sacrifice un peu fou d'une comédienne exaltée devait porter ses fruits. Ces manifestations de Clairon eurent le mérite de poser clairement un problème dont on s'accordait à étouffer le caractère scandaleux. Voltaire reçut Clairon à Ferney, où elle demeura un mois près de lui. Elle lui exposa les raisons de son départ. Il daigna les prendre au sérieux et il encouragea l'actrice dont pourtant il admirait le talent, à persévérer dans sa résolution d'abandonner un métier où l'on n'avait point la liberté d'être homme d'honneur.

Quelques années plus tard, Diderot, entreprenant d'écrire le *Paradoxe* ne cachait point que son intention était de démontrer qu'étant artistes, les comédiens avaient droit, comme tels, au respect qui va à tout véritable créateur, et il est incontestable que si la Révolution revendiqua enfin pour le comédien tous les droits de l'homme et du citoyen, cette libération était due en partie au mouvement d'intérêt créé chez les philosophes du XVIII^e^ siècle par le geste de Clairon.

L'erreur fut peut-être de croire que la disparition de la cause profonde de l'avilissement des comédiens aurait pour conséquence immédiate une véritable réhabilitation sociale des acteurs et un redressement moral correspondant. En fait,

Voltaire accueille Mlle Clairon à Ferney.

près de deux-cents ans après la Révolution, le comédien demeure encore aujourd'hui mal adapté à la vie sociale, est victime à la fois des flatteries excessives et des dédains injustifiés qu'on lui manifeste. Il n'a pas encore trouvé son assise dans un monde où l'artiste semble être sans cesse tenu de racheter par la générosité de ses dons son besoin congénital d'indépendance. La société avare le jalouse, le craint et le méprise. C'est pourquoi nous assistons aujourd'hui à tant d'émouvants efforts, de la part de gens de théâtre eux-mêmes, pour faire prendre conscience aux comédiens, non de leur génie dont on parle trop, mais de la légitimité et de la noblesse de leur mission sociale, et des engagements qu'elle comporte. Un Stanislawski, en Russie, un Copeau en France auront été les guides avertis et exigeants de ce nouveau combat. De son côté, depuis le Concile de Reims en 1849, l'Église a largement ouvert ses portes à ces fils prodigues, trop longtemps meurtris par la malédiction du Père. Est-il permis de souhaiter pourtant que de nouveaux apôtres gardent une place dans leur cœur au souvenir de la petite Clairon, l'impure, la dure, la violente qui, la première, eut assez d'orgueil et de lucidité pour rejeter les triomphes menteurs, tant qu'on refuserait par principe au comédien la douceur et la paix des réconforts sociaux et religieux offerts aux autres hommes? Pour moi, j'essaie d'imaginer ce jour d'avril 1767 où, après deux ans d'attente, elle reçut enfin du Maréchal de Richelieu l'agrément du Roi à sa retraite. La grande excitation du combat avait depuis longtemps cessé. Clairon avait déjà pu mesurer la durée des enthousiasmes, la vérité des promesses, le terrible silence de l'oubli. La lettre officielle tombait sur un cœur sec. Pensa-t-elle ce jour-là, comme ses camarades, qu'elle avait péché par excès d'orgueil et brisé sottement la ligne si habilement menée de son ascension sociale? Était-ce la vanité qui lui suggérait que son coup d'éclat n'avait été qu'un lamentable échec? Était-ce la vanité qui l'empêchait d'en convenir? Ou était-ce la vérité, sa vérité? Le courage est facile; ce qui vous ronge, c'est le doute : savoir si l'on a bien fait en risquant tout, ou mal fait. Savoir à quoi l'on a obéi. Savoir si ce qui ne dépend plus de vous ne va pas maintenant vous donner tort.

Clairon, coupée des siens, continuait à vivre de leur vie. La Comédie-Française affichait, comme par le passé, des pièces nouvelles, comédies moralisantes, comédies larmoyantes, premiers drames. De moins en moins de tragédies, de moins en moins de classiques. La roue tournait, de plus en plus mollement, mais elle tournait, comme de son temps... Qui se souciait de l'absence de Clairon? Le Kain, Molé rentrés en grâce, recevaient les mêmes applaudissements, laissaient éclater la même vanité. Elle n'avait pas besoin d'être auprès d'eux pour voir le gros Le Kain si lâche, pousser ses cris sublimes! Le Kain, n'avait-elle pas appris qu'il allait chaque année par le coche à Avignon pour y faire ses Pâques, en terre du Saint-Siège, et revenait ensuite en France accepter d'être excommunié? Et Molé, le superbe, assez sot pour considérer que le titre

Le Kain, par Lenoir.

de *sociétaire de la Comédie-Française* faisait d'un homme l'égal de Jupiter... Comme elle les méprisait ces hommes qui se maquillent et qui n'ont d'audace et de fermeté qu'à la lueur de bougies! Ils avaient feint de se battre avec elle, puis à l'heure du danger, l'avaient abandonnée, seule, elle, la femme. Elle se demandait s'il valait la peine de condamner sa propre vie pour sauver ces gens-là.

Mais elle revivait aussi d'autres heures, ou côte à côte, Le Kain et elle, ils avaient été, pour le public, et lié par lui, le couple même qui monte à la conquête des bravos. Comme elle, Le Kain avait façonné sa renommée à force de travail, intelligent et tenace. Comme elle, il avait senti la nécessité de rompre avec la tradition dormeuse. Ensemble, ils avaient lutté contre le style suranné de la déclamation, contre le ridicule des costumes à panier, contre l'encombrement de la scène par les banquettes... Elle l'estimait, Le Kain, pour son amour du métier, sa conscience professionnelle, pour sa lutte contre lui-même. L'évocation de cette camaraderie rompue, de ce solide compagnonnage de travail lui faisait mal. Elle soupira : « Que faire avec eux? Ils sont plus grands qu'ils ne sont... »

Puis elle pensa à ce jeune prince d'Allemagne qui, depuis peu, lui faisait une cour assidue, et voulait l'emmener dans ses terres. Elle rêva au départ, à la vie facile, au luxe, à la puissance. Et elle sourit à l'avenir.

L'avenir pour ses camarades, demeurés à la tâche, posait un problème immédiat et inquiétant. La salle qu'ils occupaient depuis près de 70 ans, rue Neuve des Fossés Saint-Germain, exigeait de lourdes réparations, et peut-être une réfection totale. Il fallait choisir, ou de commencer les travaux, ou d'émigrer ailleurs. Ils décidèrent non sans regrets, de s'installer dans une nouvelle salle qui venait d'être construite aux Tuileries, contiguë au Pavillon de Marsan. L'inauguration eut lieu à la rentrée de Pâques 1770.

Ce transfert de la Comédie-Française sur la rive droite la ramenait à proximité d'autres scènes dont le voisinage ne lui souriait guère.

Le temps était bien éloigné où les privilèges dont l'avait dotée Louis XIV la garantissaient contre toute controverse, contre toute concurrence. Les Italiens toujours installés à l'Hôtel de Bourgogne, avaient changé leur répertoire au point qu'ils jouaient souvent les mêmes auteurs que la Comédie-Française. Ils avaient cependant sur elle l'avantage de pouvoir varier les genres, faisant alterner avec les comédies de Marivaux, de Fagan, de Houdart de la Motte ou de Sainte-Foix, des divertissements à grands spectacles, des ballets, des pantomimes et des pièces à couplets qu'on appelait vaudevilles ou ariettes. De son côté, l'Opéra connaissait une grande vogue, grâce aux querelles qui opposèrent Lulli à Rameau, puis Rameau à Pergolèse, puis Glück et Piccini et qui passionnaient les mélomanes. Enfin, d'autres petits théâtres s'étaient fondés dans le quartier même du Palais-Royal, et les Comédiens craignaient de perdre ce qui leur restait de prestige à ce voisinage forcé.

En fait, ils ne restèrent que douze ans dans cette salle, et leur passage y fut surtout marqué par l'échec devenu mémorable du *Barbier de Séville*, de Beaumarchais, qui tomba le jour même de la première représentation, pour se relever triomphalement à la seconde et par la célèbre

Almaviva et la Comtesse du Mariage de Figaro (1784).

représentation d'*Irène* où Voltaire fut couronné devant le public en délire. En 1782, ils s'installèrent, définitivement cette fois croyaient-ils, dans un admirable monument que venaient d'achever les architectes du Roi, sur les terrasses de l'ancien Hôtel de Condé, qui est demeuré célèbre sous le nom de l'*Odéon*. C'est là que devaient les surprendre les premières rumeurs de la Révolution en marche. Il semble cependant qu'il serait prématuré d'en faire dater les premiers grondements au théâtre — comme on l'a souvent admis — de la première représentation triomphale du *Mariage de Figaro* qui eut lieu le 27 avril 1784 dans la nouvelle salle. En fait, les contemporains n'y virent qu'une œuvre frondeuse, après tant d'autres, et c'est surtout à l'impertinente élégance d'un talent éblouissant qu'allèrent leurs applaudissements.

Le Mariage de Figaro est plus important sur le plan de l'histoire de la littérature dramatique que sur celui de l'histoire tout court. C'est une œuvre de jonction qui fait la soudure entre deux époques du théâtre. Puisant l'idée de ses jeux de scène chez Molière, Dufresny ou Sedaine, l'atmosphère romanesque et pathétique de ses situations chez Diderot ou Nivelle de la Chaussée, les théories de ses personnages chez Voltaire, et la liberté d'intrigue chez Shakespeare, Beaumarchais est déjà un homme du XIX^e^ siècle par son goût pour les tirades brillantes, son penchant vers la pièce à thèse, son étonnant métier de constructeur d'intrigue, et aussi par l'irruption joyeuse et poétique de l'Espagne dans son théâtre.

Hélas! les Comédiens-Français n'eurent guère le temps de s'attarder à ces constatations et à ces promesses; pour bien des années, les soucis artistiques, sans toutefois disparaître entièrement, allaient être balayés par les angoisses de la vie sociale et politique.

1787-1793

CHAPITRE VI

QUAND, LE 21 NOVEMBRE 1787, le jeune Talma fit ses débuts à la Comédie-Française, dans *Mahomet* de Voltaire, rôle de Séide, quelques vieux tragédiens ricanèrent sans doute en constatant qu'une fois de plus un garçon ambitieux, formé par un acteur comique, allait leur donner des leçons de *naturel*. Ce débutant ferait comme les autres : il aurait ses succès, ses triomphes, et puis le temps du violoncelle et des longs hurlements fatalement reviendrait.

Mais il se trouva que, pour la première fois depuis Molière, le monde clos du théâtre allait devoir cesser de tourner sur lui-même et de considérer ses propres drames comme les seuls qui dussent l'atteindre. La tentative de révolution artistique de Talma allait se trouver prise en charge par un mouvement révolutionnaire politique et social autrement puissant et vaste, dont la violence balaierait l'Europe, sans que la Comédie-Française, ses traditions, ses rivalités, ses grandeurs aussi, pussent y résister beaucoup plus qu'une feuille morte.

Les États Généraux qui s'étaient réunis au début de mai 1789 avaient apporté aux comédiens une satisfaction profonde et presque inespérée en les admettant comme électeurs. Cette réhabilitation, qui devait se trouver complétée l'année suivante par l'octroi de tous les droits civils et militaires, arrivait malheureusement à l'heure où l'initiation à la vie politique se montrait la plus périlleuse. L'extrême sensibilité des comédiens les a toujours poussés à s'enthousiasmer pour les causes généreuses. Une expérience séculaire de l'ingratitude humaine les a par contre rendus parfois exagérément méfiants. Toute leur histoire est faite d'un va et vient irréfléchi entre ces tendances extrêmes, et de là

Talma, par Boilly.

viennent la plupart de leurs malheurs. Mais à un moment où les luttes politiques exaspérées exigent de chacun des engagements formels et définitifs, l'instabilité du caractère prend figure de trahison, et parait criminelle.

La grande majorité des Comédiens était royaliste et fidèle à la Cour. La Comédie-Française tenait des rois son existence. Alors que l'Église s'obstinait dans son ostracisme, la Cour accueillait les plus grands comédiens avec bienveillance et nouait souvent avec certains d'entre eux des liens de véritable affection. Louis XVI demeurait d'ailleurs en 1789 à l'abri des attaques des révolutionnaires. Aussi ce loyalisme des Comédiens se justifiait-il par assez de raisons pour qu'on n'ait pas lieu de faire intervenir pour l'expliquer la vanité tirée de la fréquentation des grands.

Le malheur voulut que le jeune Talma, dont les conceptions artistiques choquaient celles de la plupart de ses aînés, se trouvât également du côté de leurs adversaires en politique : l'ami de David était aussi celui de Danton. Cette confusion de deux attitudes fut pour beaucoup la cause des innombrables erreurs de tactique de ses camarades. Voulant combattre une esthétique qui leur paraissait périlleuse, ils s'engageaient apparemment du même coup, plus que la prudence ne l'eût conseillé, contre les idées nouvelles. La crainte d'avoir commis une maladresse politique les poussait alors à donner des preuves de républicanisme dont la sincérité était suspecte et qui ne faisaient que les desservir, aussi bien du côté du Roi que du côté des révolutionnaires.

Talma avait été élu sociétaire en 1789, en avril. Mais on ne se pressait point de lui donner des rôles. Mécontent, il attendait son heure. Elle vint en novembre. Le comité de lecture avait reçu une pièce de Marie-Joseph Chénier, intitulée *Charles IX*. Ce n'était point un chef-d'œuvre, mais elle bénéficiait d'une propagande parlée considérable depuis une lecture que l'auteur en avait faite au début de l'année, chez le vicomte de Ségur et qui avait provoqué une violente campagne des évêques et du clergé, désireux d'empêcher à tout prix la représentation d'une pièce qui rendait les cardinaux responsables du massacre de la Saint-Barthélemy. Et d'autre part, et surtout, les caisses de la Comédie étaient vides, comme celles de la plupart des autres théâtres, en cette période d'agitation politique. Aussi, tout en tremblant, on espérait un gros succès de cette œuvre violente, et, le maire de Paris hésitant à donner l'autorisation de jouer, les membres du comité les plus opposés aux tendances de la pièce firent une démarche pressante pour que la Commune, qui devait trancher en dernier lieu, donnât son accord à la représentation.

Le succès fut immense, et Talma qui avait accepté le rôle de Charles IX, refusé par son prudent aîné Saint-Phal, y remporta un triomphe. Mais les incidents redoutés se produisirent. La pièce attaquait trop violemment l'arbitraire des rois pour que leurs ennemis n'y vissent pas l'occasion de manifester leurs sentiments. Le clergé, soutenu par la majorité des libéraux, Beaumarchais en tête, en profita pour mener de nouveau campagne en vue d'obtenir l'interdiction de la pièce. Louis XVI la lui accorda après la trente-troisième représentation.

Les choses en seraient peut-être restées là si nos braves comédiens, les yeux toujours fixés sur leur seul petit monde, n'avaient trouvé cette occasion excellente pour se débarrasser de Talma, qui avait combattu pour la réception de la pièce, et qu'on rendait maintenant responsable de tout ce malheur. Il faut dire que le jeune tragédien poussait un peu loin ses avantages. Chargé traditionnellement, en tant que plus jeune sociétaire, de prononcer le discours de réouverture, après la fermeture de Pâques, il avait proposé un texte rédigé par Marie-Joseph Chénier, et réclamant la liberté des théâtres, c'est-à-dire la suppression des privilèges de la Comédie-Française. Les comédiens s'y opposèrent naturellement, mais le discours de Chénier, imprimé, fut distribué dans la salle sous forme de tract, et plusieurs spectateurs manifestèrent en faveur de Talma. Là dessus, les délégués des gardes nationales de Provence, venus à Paris pour les fêtes de la Libération, réclamèrent à grand bruit qu'on leur fît jouer *Charles IX*, malgré l'interdiction royale. Mirabeau, leur député, et Danton soutinrent vigoureusement leur revendication. Les Comédiens, maladroits, n'osant se servir de l'interdiction du roi pour motiver leur refus, mirent en avant de mauvaises raisons administratives.

Le résultat fut qu'un beau soir, le 21 juillet 1790, comme on se préparait à jouer *Le Réveil d'Épiménide*, la salle, occupée entièrement par les délégués de Provence et leurs amis, refusa d'entendre tout autre pièce que *Charles IX*. Mirabeau lut en

S.t PRIX Comedien Ordinaire du Roy

Dans le Rôle du Cardinal de Lorraine, Remplissant les Intentions de la S.te Ligue

Couvez et Servez bien le dieu des nations | Si dans ce grand projet je blesse vos passions
Il répand sur vous tous ses benedictions | Dieu promet à son front les palmes

A Paris chez la Marchande de Nouveautés

leur nom une mise en demeure qui fut accompagnée de hurlements : « *Charles IX ! Charles IX !* ». Une fois de plus les comédiens essayèrent de biaiser. N'osant refuser formellement, bien qu'ils en eussent reçu l'ordre, ils assurèrent, par la voix du tragédien Naudet, que Madame Vestris et M. Saint-Prix, titulaires de deux des rôles les plus importants, étant malades, cette pièce ne pouvait être donnée. C'est alors que le fougueux Talma, ayant consulté Vestris qui, comme par hasard se trouvait là, parut à son tour au devant du rideau et annonça que la pièce serait jouée, par Vestris elle-même, bien que souffrante, et un remplaçant pour Saint-Prix : ce qui fut fait aussitôt au milieu d'un enthousiasme considérable.

On ne peut évidemment s'étonner que dans ces conditions ceux que Talma appelait les « noirs » de la Comédie, c'est-à-dire ceux qui fermaient les yeux devant la révolution en marche, n'aient eu de hâte que de lui signifier son expulsion : mais cette décision, compréhensible sur le plan administratif, était politiquement une faute impardonnable. Dès que la sanction fût connue, elle provoqua un scandale considérable. Pour la première fois, on mit ouvertement en question le loyalisme des Comédiens : on affirma qu'ils voulaient s'accrocher à leurs privilèges — ce qui était bien vrai; on les accusa d'aristocratisme, et surtout ils virent refluer vers eux toute cette boue de mépris et de haine dont ils avaient cru prématurément que les esprits étaient définitivement lavés depuis les États-Généraux.

Les manifestations recommencèrent dans la salle, le public exigeant des explications sur le sort de Talma qui n'était plus distribué. Un soir, on dut les promettre pour le lendemain. Le 17 septembre donc, tous les amis de Talma se donnèrent rendez-vous à la Comédie-Française, et devant une salle houleuse le comédien Fleury lut au nom de la Société la déclaration que voici : « Messieurs, ma Société, persuadée que M. Talma a trahi ses intérêts et compromis la tranquillité publique, a décidé, à l'unanimité, qu'elle n'aurait plus aucun rapport avec lui jusqu'à ce que l'autorité ait décidé sur cette affaire. »

Cette déclaration marquait déjà un certain esprit de recul, car les Sociétaires n'avaient pas encore obtenu que le maire de Paris entérinât leur décision de renvoi, et ils ne pouvaient rien faire sans son accord, depuis que les pouvoirs des gentilshommes de la Cour étaient passés entre ses mains. Cependant, elle suscita des réactions extrêmement violentes qui furent poussées à l'extrême lorsque le comédien Dugazon, ami de Talma, sortit brusquement des coulisses, où il attendait que le rideau se levât pour *L'École des Maris*, et s'écria : « Messieurs, la Comédie va prendre contre moi la même délibération que contre Monsieur Talma. Je dénonce toute la Comédie. Il est faux que Monsieur Talma ait trahi sa Société et compromis la sûreté publique : tout son crime est d'avoir dit qu'on pouvait jouer *Charles IX*, et c'est tout! » Là dessus, il abandonne le théâtre sans se préoccuper du sort de la pièce qu'il devait jouer.

On devine l'émotion qui suivit : cris et bousculades furent tels que la garde dut intervenir et faire évacuer le théâtre.

Le lendemain, le maire, Bailly, homme pondéré et juste, convoque les comédiens et tente de les ramener à la raison. Il les trouve insolents et butés. L'un d'eux pousse même l'inconscience jusqu'à menacer le maire d'aller porter les clefs de la salle *au Roi* et de s'en remettre aux décisions des gentilshommes de la Chambre du Roi.

La municipalité, justement outrée, fait alors afficher le texte d'une délibération ordonnant aux Comédiens de reprendre Talma. Non seulement ceux-ci s'obstinent dans leur refus, mais à leur tour, ils garnissent la salle de leurs amis..., qui se trouvaient fatalement des opposants au nouveau régime. Ainsi la Comédie va devenir aux yeux de tous « un repaire d'aristocrates », contre lequel toutes les mesures de contrainte et de répression vont paraître justifiées.

Le Conseil Municipal veut pourtant sauver les Comédiens malgré eux. Ayant reçu deux de leurs délégués qui lui confirmaient le refus de réintégrer Talma, le Conseil donne encore trois jours aux Comédiens-Français pour essayer de se justifier. Pris de panique, les Comédiens n'en maintiennent pas moins leurs positions comme des enfants qui, n'ayant pas su céder quand il le fallait, s'obstinent aveuglement dans les cris et dans les larmes. De nouvelles manifestations éclatent dans la salle. Les « bons citoyens s'émeuvent » et conjurent le Maire de donner force à la loi. Enfin, une pétition pose résoluement le principe de la dissolution de la Société, ou, plus ironiquement, de sa « mise à la disposition exclusive du Roi ». On en profite pour mettre en question le principe des privilèges de la Comédie, et la sommer d'accorder

aux auteurs les droits qu'ils ne cessent de réclamer.

Bailly n'hésite plus : il ferme le théâtre. Et le soir-même les Comédiens repentants décident de reprendre Talma et affichent pour le lendemain *Charles IX*.

Beaucoup de bruit pour rien, pensera-t-on. Malheureusement les conséquences de cette première folie ne devaient point s'arrêter là. Talma, réintégré de force, demeurait la bête noire de ses camarades. Les incidents entre eux se multipliaient. Deux clans, définitivement circonscrits, allaient désormais se livrer bataille. Dans le premier, Talma, Dugazon, Mme Vestris, Grandmesnil, Mlle Sainval cadette et Mlle Desgarcins; à la tête du second : Fleury, Dazincourt, Molé, Naudet, Mlle Contat et Mlle Raucourt. Un incident ayant amené Marie-Joseph Chénier à retirer son *Charles IX*, Talma n'est pratiquement plus distribué. C'est encore trop d'honneur lui faire, aux yeux de Mlle Contat et de Mlle Raucourt, qui démissionnent, refusant d'avoir à considérer jamais Talma comme leur associé et leur camarade. Des lettres publiques sont échangées par la voie des journaux. La Comédie-Française fait tout ce qu'elle peut pour achever de se discréditer.

Mme Vestris, par Lepeintre.

Mlle Raucourt, par Vigneron.

Pourtant, un rayon d'espoir inattendu traverse cet orage. Le 7 janvier 1791, à la fin d'une soirée gratuite, Talma et Naudet s'embrassent et font la paix, suivis par Dugazon; Mlles Contat et Raucourt reviennent sur leur démission. En un instant, la Comédie rassérénée, rajeunie, bucolique, redevient une grande famille unie, généreuse, triomphante....

Mais il était déjà trop tard. Pendant que nos comédiens se laissaient aller à leurs rancœurs, leurs adversaires travaillaient. Huit jours à peine après ces embrassades spectaculaires, un décret de l'Assemblée Nationale *abolissait tous les privilèges de la Comédie* et rendait au domaine public tous les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus. Le danger ouvert par un tel décret était triple : d'une part, n'importe quel théâtre — et il s'en ouvrait tous les jours — pouvait concurrencer directement la Comédie avec son propre répertoire; d'autre part les jeunes comédiens, et certains de leurs aînés, pouvaient être tentés de renoncer à la Comédie-Française, ou de la quitter, pour céder à des propositions plus avantageuses sur d'autres plateaux; enfin, la Comédie, dépouillée de son répertoire, qui justifiait son existence, se trouverait sans défense devant les pouvoirs publics s'ils s'avisaient de lui rogner ou de lui supprimer sa subvention.

A la vérité, et sans que ces grands fous en aient pris suffisamment conscience au milieu de leurs démêlés enfantins, le décret des 13-19 janvier 1791 signait l'arrêt de mort de la Société des Comédiens-Français.

A partir de cette date, en effet, les événements se précipitèrent et nous allons assister à la lente et fatale désintégration de la troupe de Molière.

Le duc d'Orléans venait de faire construire à l'angle de la rue de Richelieu (appelée alors rue de la Loi) et du Palais-Royal, c'est-à-dire sur l'emplacement actuel de la Comédie-Française-Salle Richelieu, une magnifique salle qu'il destinait à l'Opéra. Ce transfert n'ayant pu s'accomplir, la salle nouvelle était vacante quand deux entrepreneurs de théâtre, Gaillard et Dorfeuil, décidèrent de s'y établir, et profitant du décret sur la liberté du théâtre, d'y monter les comédies et les tragédies jusque-là réservées au répertoire du Français. Ainsi une concurrence directe à la Comédie-Française (toujours installée à l'Odéon) se fixait sur les lieux et dans les murs mêmes de ce qui devait être la Comédie-Française d'aujourd'hui.

Mais on ne s'improvise pas acteur pour les classiques : or la troupe de Gaillard et Dorfeuil s'était jusque-là bornée par force à l'interprétation des vaudevilles et opéra-bouffes. Nos deux directeurs cherchèrent donc à débaucher des comédiens chez les Français : ils y réussirent au delà de toute espérance. Le 27 avril 1791, sous le nom de « Théâtre-Français » de la rue de la Loi (puis, bientôt de Théâtre de la République), la nouvelle salle faisait sa réouverture de Pâques avec une tragédie nouvelle de Marie-Joseph Chénier, *Henry VIII et Anne de Boulen* dont l'affiche portait les noms de Talma, Dugazon, Grandmesnil, Mme Vestris, Mlle Desgarcins, Mlle Simon et Mlle Lange, tous transfuges de la Comédie-Française !

La combinaison s'était effectuée dans le plus grand secret, comme se font toutes les trahisons. Après le baiser de paix du 7 janvier, Talma, froidement, avait préparé son départ. On ignore les conditions exactes de cet exode : mais jusqu'à plus ample informé, il est difficile de porter à la gloire de Talma la responsabilité d'une scission aussi grave. Les événements, qui servirent son génie, firent qu'en fin de compte, si la Comédie-Française existe encore aujourd'hui, c'est en partie à la fuite de Talma qu'on le doit : mais il ne pouvait alors le prévoir, et tout fait craindre que sa seule ambition, et, à lui aussi, ses rancœurs, ne l'aient amené à perpétrer ce véritable et lâche assassinat d'une Société à laquelle, quatre ans plus tôt, il se montrait avide et fier d'appartenir. Je ne crois pas que le jour où Talma joua pour la première fois, parmi les acclamations de ses amis, sur le plateau du Théâtre de la République, il eût aimé supporter en face le regard de Molière, de La Grange, et de tous ceux qui depuis plus de cent ans, contre vents et marées, habilement ou médiocrement, par foi ou par intérêt, avaient néanmoins édifié la plus grande, la plus vénérable et la plus émouvante institution théâtrale de tous les temps.

La leçon de cette aventure qui commença dans le burlesque et finit tragiquement, c'est qu'on ne peut demander à des comédiens d'être à la fois des artistes et des esprits calmes, pondérés et lucides. Dans les crises politiques, tiraillés entre une fidélité sentimentale envers les uns et la tentation intéressée de flatter les autres, ils n'ont jamais réussi qu'à se nuire à eux-mêmes. La plus grande époque de la Comédie-Française fut celle où ses propres chefs s'affirmèrent parmi ses membres, tenant leur pouvoir uniquement de leurs aptitudes à diriger leurs camarades : Molière et La Grange sortirent de difficultés quasi-insurmontables parce qu'ils n'étaient guidés que par l'amour de leur métier et de leurs compagnons et soutenus par la confiance que ceux-ci ne leur ménageaient point. Mais dès qu'apparurent des maîtres extérieurs, imposés à la troupe par le pouvoir politique, les comédiens cessèrent de voir clairement où étaient leur intérêt et leur grandeur, du seul fait que leurs guides étaient eux-mêmes plus soucieux de plaire au pouvoir que de perpétuer la troupe. Si, depuis la mort de Louis XIV, ou plus exactement depuis sa vieillesse, la Comédie-Française n'eût point été asservie aux caprices des gentilshommes de la Cour, de la Dauphine, puis de ministres éphémères, elle eût très vraisemblablement reconnu dans le jeune Talma l'animateur et le chef dont elle manquait; et s'attachant à lui, elle l'eût attaché à elle; confiante dans sa force et dans son unité, elle eût moins craint de déplaire aux pouvoirs et les pouvoirs l'eussent davantage respectée. En tous cas, même si le fanatisme politique l'eût acculée à l'opposition puis à la dispersion, elle fût morte en défendant la liberté de l'art et sachant pourquoi, tandis que nous allons la voir mener sa course zig-zagante comme une bête affolée jusqu'au moment de la capture.

Le départ de Talma donna le signal de la débâcle. Attaquée de partout, recevant le coup de pied de l'âne des auteurs-mêmes qu'elle avait servis, comme Palissot et Chénier, abandonnée même des modérés, la malheureuse doit se défendre sur tous les terrains à la fois. Contre les dissidents elle entame d'interminables procès. Contre le Théâtre de la République elle s'époumonne à multiplier les créations. Mais elle a l'humiliation de voir les réformes de Talma, sur le costume et la mise en scène, triompher chez ses rivaux au point qu'elle doit renouveler tout son magasin d'accessoires pour habiller désormais elle aussi ses spectacles à l'antique.

Politiquement, elle s'enferre de plus en plus avec les monarchistes, tandis que le Théâtre de la République s'affirme comme le rendez-vous des bien pensants. Avec une sorte de courage aveugle, elle monte coup sur coup, ou remonte, les pièces les mieux faites pour lui susciter des ennuis : *La Partie de Chasse d'Henri IV*, de Collé, *Le Siège de Calais*, *Gaston et Bayard* de Dubelloy. Et elle

Scène de Zoé, de Sébastien Mercier (1785).

profite de la dictature de Robespierre pour présenter une œuvre, à vrai dire médiocre, de Laya : *L'Ami des Lois*, qui met en scène Robespierre et Marat sous les noms de Nomophage et Duricrâne, et proteste contre les excès de la dictature. Et certes, c'était comme on l'a dit « une bonne action » que de représenter une telle œuvre à un tel moment, si la pièce eût été bonne : mais en jouant de mauvaises pièces, en sacrifiant le théâtre à la politique, la Comédie-Française préparait la justification de toutes les mesures purement politiques qu'on pourrait prendre à son égard. Et l'on ne s'en fit pas faute, d'autant plus que *L'Ami des Lois*, joué devant des salles combles d'aristocrates, devenait un triomphe.

Dénoncée d'abord par le fielleux journal *Le Père Duchesne*, cette « provocation » fut l'objet aussitôt d'innombrables ordres du jour des sections révolutionnaires. Craignant des manifestations, le Conseil Général, puis la Commune suspendirent les représentations : mais la foule, qui s'était massée dans la salle et devant le

Scène de Fénelon, de M.-J. Chénier (1793).

théâtre (on comptait plus de 30.000 personnes sur la place de l'Odéon malgré deux canons postés là par le commandant de la Garde Nationale), manifeste violemment et veut voir cette pièce dont on parle tant. Elle conspue le maire, venu confirmer l'interdiction; elle réclame une délégation qui transmette à Vergniaud, Président de la Convention, le vœu impérieux du public... Et, chose étrange, explicable pourtant par la rivalité de la Convention et de la Commune, la Convention cède ; au nom de la liberté des spectacles, elle blâme la Municipalité et ordonne que la représentation commence ; il est neuf heures du soir alors que les spectacles se donnent à cinq heures : qu'importe! on joue aussitôt devant une salle enthousiaste et pacifiée.

Hélas! cette victoire à la Pyrrhus des Comédiens allait les entraîner dans de plus graves aventures. Rageant d'avoir été désavouée, la Commune cherche une revanche. Elle la trouve en ordonnant la fermeture simultanée de tous les théâtres, par mesure d'ordre public. Saisi de l'affaire, le

Conseil Exécutif provisoire à son tour désavoue la Commune, décrète la réouverture immédiate, tout en recommandant aux directeurs d'éviter la représentation des pièces susceptibles de créer des incidents. Enfin prudents, les Comédiens-Français désaffichent *L'Ami des Lois*, et le remplacent pas *L'Avare* : mais le public refuse d'écouter Molière. La salle est évacuée à neuf heures — après quatre heures de vaine attente et de vacarme — sans qu'aucune pièce ait été jouée... Pris de remords, les Comédiens réaffichent cependant, quelque temps plus tard, la pièce malencontreuse : c'est à propos d'un gala au bénéfice d'une souscription pour les frais de la guerre. Puis de nouveau, la peur les saisit : ils renoncent à la représentation et, pour une fois font l'unanimité — contre eux.

Les jours passent. Le calme revient. La Comédie enregistre même une jolie victoire : la ravissante Mlle Lange, qui avait déserté avec Talma, revient à ses camarades. Est-ce le désir de lui être agréable et de montrer au plus tôt l'enfant prodigue à ses admirateurs : on décide de monter une œuvre nouvelle de François de Neufchâteau, intitulée *Paméla* et dont Mademoiselle Lange sera l'héroïne.

Cette fois, la partie semble sans danger. Le même sujet, inspiré de Goldoni et du roman de Richardson, avait déjà été traité par Voltaire dans sa *Nanine* et par Boissy et La Chaussée dans une autre *Paméla*. D'autre part, l'auteur, bon patriote, député à l'Assemblée législative, paraissait un sûr garant. La première représentation eut lieu en effet sans incident, mais dès le lendemain un journaliste s'avisait de signaler que le dénouement de la pièce de Voltaire avait été fâcheusement modifié par l'adaptateur. Dans *Nanine*, en effet, l'héroïne en butte aux assiduités de son noble patron, réussissait pas ses vertus à se faire épouser par lui, *en dépit de son origine roturière*, alors que dans la version de Neufchateau, on découvrait après coup que Paméla était la fille d'un comte. Il est vraisemblable que le bon Neufchâteau en opérant cette naïve reconnaissance avait simplement voulu se plier à la tradition du dénouement optimiste. Mais on y vit beaucoup plus : il apparut que « c'était manquer le but moral de l'ouvrage, qui était de combattre le préjugé de la naissance, » et l'on dénonça un dénouement « qui est à l'unisson des désirs impies de *Cobourg* et de ses laquais ». Conclusion : les manifestations royalistes et contre-révolutionnaires se multiplient dans la salle et le 29 août, à la neuvième représentation, le Comité de Salut public interdit la pièce.

L'auteur aussitôt propose de reprendre le dénouement de Voltaire, et va lire la pièce ainsi modifiée au Comité de Salut Public qui l'approuve et autorise une nouvelle représentation pour le 2 septembre. Malgré de violentes protestations de journalistes fanatiques, le spectacle a lieu. Pour éviter toute bagarre, la municipalité interdit le port des « cannes, bâtons, épées » et de toutes autres armes offensives.

Tout se passe à peu près bien jusqu'au quatrième acte. A ce moment l'acteur Fleury prononce les deux vers que voici :

> Ah ! les persécuteurs sont les seuls condamnables,
> Et les plus tolérants sont les plus raisonnables !

Aussitôt un cri part de la salle : « Point de tolérance politique, c'est un crime! » Les voisins du manifestant se jettent sur lui et on l'expulse. Mais ce citoyen fanatique se trouvait être un des délégués de province auprès du Comité de Salut public. Il bondit aussitôt au club des Jacobins et raconte à sa façon les brimades dont il a été la victime. Robespierre, qui haïssait les Comédiens (y compris d'ailleurs Talma), saisit cette occasion de s'en débarrasser : il court au Comité de Salut Public, et séance tenante fait prendre un arrêté qui, premièrement, ordonne la fermeture immédiate de la Comédie-Française, et deuxièmement *ordonne l'arrestation immédiate de tous les comédiens et de l'auteur de* Paméla. Et avant même qu'on eût obtenu la ratification de l'arrêté par la Convention, qui ne fut consultée que le lendemain, tous les Comédiens-Français étaient emprisonnés, à l'exception de Mlle Mézeray, qui le fut le lendemain, de Molé et de Naudet qui étaient absents de leur domicile, et de Desessart, qui se soignait à Barèges, mais qui reçut une telle émotion de cette nouvelle qu'il en mourut peu après. Les femmes furent conduites à Sainte-Pélagie, les hommes aux Madelonnettes.

Il faut se souvenir de cette date du 3 septembre 1793, qui vit la fin de la Comédie-Française, 120 ans après la mort de Molière. Cette disparition intervient, brutale, stupide, tragique, au moment où disparaît la royauté par qui la Comédie-Française avait été créée : et là se retrouve la cruelle logique de cet événement fatal et jusqu'à la dernière seconde imprévu. En donnant en 1789 à leur théâtre le titre jalousé de « Théâtre

de la Nation » les Comédiens du Roi eurent le tort de ne pas réaliser qu'ils changeaient de maître : ils crurent sans doute naïvement, comme beaucoup, qu'ils se contentaient de perdre le leur. Comment auraient-ils prévu, eux qui avaient vécu jusque-là en République sous la Monarchie, que l'un des premiers gestes des Républicains serait de supprimer cette petite République dans la grande? Et pas seulement parce que leurs privilèges étaient d'origine royale.

Il n'est pas inutile de nous arrêter sur cet apparent paradoxe. Avec ses lettres de cachet, sa censure, avec le contrôle souvent minutieux de ses gentilshommes de la Cour, la monarchie protégea la troupe et respecta dans une large mesure son autonomie. Un mot échappé à un journaliste au moment des incidents de l'expulsion de Talma révèle curieusement à quel point les révolutionnaires s'étaient rendu compte de cette situation privilégiée. On se rappelle qu'appelés devant le Maire de Paris qui les exhortait à réintégrer le tragédien, ils lui répondirent que si l'on voulait les contraindre à l'obéissance, ils iraient porter au Roi les clefs de leur théâtre. La « Chronique de Paris » qui rend compte de cette entrevue la commente avec indignation en ces termes : « Les Comédiens-Français ont résolu... de porter au Roi les clefs de leur théâtre, c'est-à-dire *de traiter de couronne à couronne*. Tous les bons citoyens n'ont pu voir une pareille conduite qu'avec indignation, etc... » Les rapports de la Comédie avec le Roi étaient certes de vassal à suzerain, mais le vassal restait maître chez lui dans la mesure où il ne contrevenait pas aux instructions du suzerain. On a vu Molière faire revenir Louis XIV sur l'ordre d'expulsion d'une actrice, en lui donnant un rôle qui la servît. Le Roi le plus dictatorial acceptait qu'un directeur de troupe lui donnât des leçons dans son art. Et pourquoi? Parce que le Roi considérait que la Comédie était un des éléments de son prestige, et qu'il faut laisser le cordonnier maître chez soi si l'on veut avoir de bonnes chaussures. Peut-être aussi était-il encouragé à cette tolérance par le mépris social que subissait le comédien.

Mais voilà que la Révolution accorde aux comédiens les droits civils. Voilà que ceux-ci se mettent à parler haut. Voilà que les Comédiens du Roi s'octroient le titre de « Théâtre de la Nation ». Pourquoi ces citoyens qui jouissent des mêmes droits que les autres, voudraient-ils en plus garder leurs privilèges? Ils se sont voulus citoyens : qu'ils le soient, et qu'ils donnent l'exemple des vertus civiques! On va leur demander désormais d'être des citoyens avant que d'être des comédiens. C'est là, me semble-t-il, que la machine s'est trouvée faussée. Servir la Révolution, ce n'est plus servir son prestige par des qualités professionnelles, c'est avant tout servir sa politique. La Convention soutient Talma non pour son génie, mais parce qu'il partage les idées nouvelles : et encore Robespierre pense-t-il qu'il les partage trop mollement. Elle jette en prison Louise Contat, Fleury, Raucourt, bien qu'ils aient du talent, à cause de leurs opinions, parce qu'à partir de maintenant *leurs opinions entrent en ligne de compte*. Et c'est pourquoi la République ayant fait des hommes de ces enfants que jusqu'à elle on avait laisser jouer ensemble, va désormais leur donner des chefs, plus ou moins galonnés comme on fait pour les jeunes gens quand ils atteignent leur majorité.

C'était donc bien une Comédie-Française tout entière qui disparaissait dans les longs corridors sombres de Sainte-Pélagie et des Madelonnettes : et elle disparaissait à son heure, son destin accompli jusqu'au bout.

Il faudrait attendre six ans pour qu'une autre lui succédât.

1793-1833

CHAPITRE VII

A COMÉDIE-FRANÇAISE est morte, et déjà le miracle qui avait présidé à sa naissance va la faire renaître : l'histoire qui va suivre est si romanesque, si invraisemblable qu'il faut confronter les témoignages concordants des contemporains pour ne pas douter de sa vérité.

L'emprisonnement des Comédiens du Théâtre de la Nation signifiait beaucoup plus qu'une perte provisoire de liberté. En pleine Terreur, chacun d'eux savait qu'il jouait sa vie : aussi multiplièrent-ils les efforts pour obtenir leur libération : du 1er janvier 1794 au 21 mai, dix-huit d'entre eux y réussirent : mais les quatorze autres, auxquels on avait joint le malheureux Larrive, bien qu'il fût retraité, voyaient de minute en minute l'heure de l'échafaud s'approcher.

C'est alors qu'à l'instant décisif, le dieu des Comédiens fit intervenir un étrange personnage, du nom de Labussière. C'était un déclassé, une de ces épaves de la vie, auxquelles les périodes révolutionnaires apportent parfois une chance éphémère de conquérir la gloire. Il avait fait tous les métiers et même tenu de petits rôles çà et là. Sans intérêt pour la politique, mais d'esprit blasé et gouailleur, il avait eu aux premiers temps de la Révolution quelques propos imprudents qui l'avaient fait considérer comme suspect : aussi, l'absence de scrupules aidant, avait-il considéré que le meilleur moyen de se mettre à l'abri était encore de passer du côté de ceux qui le soupçonnaient : il réussit à se faire engager dans l'administration révolutionnaire, et on l'utilisait dans les bureaux mêmes du Comité de Salut Public. Comment, à une époque où l'on se méfiait même de son frère, a-t-on pu confier un poste aussi important à un individu notoirement taré, seuls les souvenirs de la récente occupation

Talma, par Riesener

allemande peuvent nous l'expliquer. Labussière avait pour mission de numéroter et d'enregistrer les pièces des dossiers qui devaient dans les quarante-huit heures être soumis au Tribunal Révolutionnaire, dont les condamnations à mort étaient immédiatement suivies d'exécution. Il s'aperçut vite qu'un désordre invraisemblable régnait dans ce service, désordre qui, nous nous le rappelons également, sauva tant de têtes sous le régime de la Gestapo. Avec la complicité tacite de son chef, il commença alors à faire disparaître de certains dossiers les pièces les plus compromettantes. Nul ne s'en apercevait. Il retardait également la transmission des dossiers réclamés : le geste alors était plus dangereux, certains commissaires protestant avec violence et accusant leurs collègues d'incurie.

Au début, il se contenta de classer à part les documents retirés des dossiers : mais leur nombre augmentait, et en même temps le danger d'être découvert. Labussière, pris à ce jeu aventureux, eut alors une idée étonnante : il revenait de nuit à son bureau, jetait dans un broc d'eau les pièces dérobées, les malaxait, en faisait des boules de papier mâché, et ressortait avec cette bouillie indéchiffrable dans la poche. Le lendemain, — on était en juin —, il allait prendre un bain dans la Seine, et là, il se débarrassait en nageant de ses petites boules.

Autant qu'on en puisse juger par les documents qui nous sont parvenus, cet instable eut la force de caractère de renouveler quotidiennement ce geste follement héroïque sans se confier à quiconque.

L'été avançait : on était au 27 juin, qui s'appelait alors le 8 messidor, lorsque Collot d'Herbois, ancien comédien lui aussi, mais aigri et jaloux, et plein de haine pour ses camarades glorieux de la Comédie-Française, réclama violemment à Fouquier-Tinville la transmission de leurs dossiers. Il voulait faire passer en jugement les comédiens pour le 13 messidor (3 juillet). Il restait cinq jours à Labussière pour agir. *Le Journal des Débats* raconta quelques années plus tard, dans son numéro du 24 juin 1802 (5 messidor an X) les incidents pathétiques de la nuit au cours de laquelle il sauva une quarantaine de prévenus dont plusieurs Comédiens-Français. Les faits s'enchaînent avec une telle science des péripéties qu'on ne peut reprocher à certains historiens de les avoir cru arrangés après coup. Voici ce récit, qui est en même temps un savoureux modèle du style journalistique de l'époque :

« La nuit du neuf au dix messidor Labussière fut, comme à son ordinaire, à une heure après minuit, pour enlever son travail du 7, du 8, et du 9. Cette expédition sauvait, avec une quarantaine de personnes, précisément l'élite de la Comédie-Française, les citoyens Fleury, Dazincourt, Larive, Mlle Contat, sa sœur et Mlle Raucourt, et comme il descendait le pavillon de Flore, muni de toutes les pièces, il entend plusieurs députés se disputer très vivement; l'heure était indue, il se trouvait dans le cas de la loi des suspects. Que faire? Comment conserver le fruit de son heureuse audace? Il n'a pas de temps à perdre; il aperçoit un coffre qui se trouve encore dans ce moment au deuxième étage du Pavillon de Flore : c'est le ciel qui le lui présente; il ne balance point; il s'y tapit bien doucement. Collot d'Herbois et sa compagnie passent; voilà le danger disparu avec les alarmes, mais pas pour longtemps : Labussière gagnant sa demeure est à peine sur le boulevard Italien qu'il se voit arrêté par un membre du comité révolutionnaire de la section Lepeletier. Celui-ci le traite comme il était d'usage alors et, après les douces qualifications de conspirateur, contre-révolutionnaire, etc... il prétend lui mettre les mains dans les poches; quelle position effrayante! Le courage et l'humanité qui animent le vertueux dépositaire triomphent du recors populaire; il sort victorieux de cette lutte cruelle et arrive enfin chez lui avec son heureux larcin... A six heures, il va au bain, refait de nouveau de petites boules et confie encore à l'onde son salut et l'arrêt de mort des artistes célèbres qui font aujourd'hui les délices de la scène française... »

Il était temps : le 3 thermidor, relancé à nouveau par Collot d'Herbois, Fouquet-Tinville promettait à nouveau l'envoi des dossiers, tout en s'excusant du désordre qui régnait dans les documents du Comité, tel, avouait-il, qu'on « a fait appeler dans les maisons d'arrêt des personnes qui avaient été exécutées la veille... » Quelques jours plus tard, enfin, le 9 thermidor apportait un terme à cette angoisse.

Mais il n'était pas question pour les Comédiens libérés presqu'aussitôt de penser à reconstituer leur Société : leur théâtre avait été confié à d'autres, leurs archives avaient été confisquées, et il leur faudrait à chacun d'eux dans l'avenir

intenter d'innombrables procès pour se faire reconnaître ses droits. La Comédie-Française était si bien morte, que pendant l'emprisonnement de ses membres, le Comité de Salut Public avait tenté de rouvrir avec d'autres comédiens le « ci-devant Théâtre-Français, orné de l'inscription *Théâtre du Peuple*, décoré au dedans des attributs de la Liberté » et pourvu d'un répertoire approprié, duement approuvé par la Révolution. Cette tentative n'avait pas eu de suite et l'on s'était contenté de loger à l'Odéon, devenu Théâtre de l'Égalité, la troupe de Mlle Montansier, dont la directrice avait été jetée en prison et le théâtre réquisitionné pour l'opéra. L'ancien répertoire, d'ailleurs, était devenu en grande partie injouable, la plupart des grandes comédies de Molière ayant été interdites par la censure, ainsi que *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, *L'Avocat Pathelin*, *Le Joueur*, *Mahomet* et *Nanine* de Voltaire (*Nanine* qu'un an plus tôt on reprochait tant au pauvre François de Neufchâteau de n'avoir pas assez fidèlement adaptée...)

Ils essayèrent pourtant de se regrouper et obtinrent même un moment de leurs successeurs du Théâtre de l'Égalité la faculté de partager leur salle, mais cette expérience se termina presqu'aussitôt par une brouille suivie d'une nouvelle fermeture du Théâtre. Ils se retrouvèrent alors les uns et les autres, réconciliés par nécessité, dans la troupe de l'entrepreneur Sageret, au Théâtre Feydeau. Mais la Montansier, libérée à son tour, racheta le théâtre, pendant que Sageret allait prendre le direction de l'Opéra; d'où une nouvelle scission : les acteurs comiques seuls restent avec la nouvelle directrice, et les tragédiens s'en vont avec Mlle Raucourt qui prend leur tête et s'installe au théâtre Louvois. Un an n'était pas écoulé qu'à son tour ce théâtre est fermé, parce que le sieur Merlin, ministre de la justice avait trouvé mauvais qu'un personnage portant son nom fût menacé de pendaison dans la pièce en cours de représentation. Ceci se passait le 7 septembre 1797, soit trois ans après la libération des Comédiens-Français.

On conçoit le découragement de ces pauvres gens, qui ne voyaient point d'issue à leurs malheurs. Une solution pourtant paraissait s'imposer : c'était qu'ils consentissent à rejoindre Talma, toujours en place à l'actuelle salle Richelieu, et dont la troupe aurait eu grand besoin de ce renfort. Barras, qui faisait alors partie du Directoire, voulut tenter une réconciliation, mais les blessures d'amour-propre étaient encore trop à vif et, convaincu « que la politique qui régit les nations est bien différente de celle qui peut commander à des comédiens », le Citoyen-Directeur renonça à son projet.

C'est à ce moment que réapparaît Sageret, devenu directeur de l'Opéra : sur la promesse d'une subvention considérable, il loue en même temps trois théâtres : le Théâtre de la République, le Théâtre de l'Odéon (à qui ce nom vient d'être donné) et le Théâtre Feydeau, et en même temps il s'assure le concours d'à peu près tous les anciens comédiens de ces diverses salles si bien qu'il regroupe pour la première fois depuis 1791 sous la même direction la totalité de l'ancienne troupe de la Comédie-Française. Ces trois salles doivent se répartir ainsi le répertoire : au Théâtre de la République se donneront la tragédie et la comédie, au Théâtre Feydeau la comédie et l'opéra-comique, et à l'Odéon, transformé en succursale (est-ce un destin?), alternativement par l'une et l'autre troupe le répertoire total des deux autres salles.

Hélas! ce trop beau rêve s'effondre en quelques mois. Les trois salles, ouvertes le 8 novembre 1798 doivent fermer le 5 février suivant, la subvention n'ayant pas été accordée. En dédommagement, le malheureux Sageret est jeté en prison, coupable d'avoir « à l'aide de fausses entreprises et d'espérances imaginaires, abusé de la crédulité du gouvernement ». L'Odéon ayant d'autre part pris feu au cours de son inculpation on l'accuse également d'en être l'incendiaire...

Ce dernier coup du sort semble anéantir à jamais les dernières espérances des malheureuses épaves de la Comédie-Française. Leur dispersion est désormais totale. Pourtant, les meilleurs éléments de la troupe sont toujours là, prêts à servir, Talma, Dugazon, Vanhove, Saint-Phal, Dazincourt, Mlle Contat, Mlle Raucourt, Mlle Mézeray, et la ravissante Mlle Lange : il suffirait d'une main habile pour les rassembler de nouveau.

Cette main, qui l'eût cru, c'est François de Neufchâteau qui la tendit, oui, l'auteur de *Pamela*, le prisonnier de la Terreur devenu Ministre de l'Intérieur, puis membre du Directoire! Ce personnage de conte de fée réussit ce qui semblait irréalisable : il ressuscite la Comédie-Française. Il s'adresse pour cela à un ancien universitaire.

Talma en Titus.

François Mahérault, qui exerçait depuis peu les fonctions de Commissaire du Gouvernement près du Théâtre de la République, et c'est Mahérault qui réalise le tour de force de réconcilier d'anciens camarades dont l'un, Mlle Contat, disait encore tout récemment d'un autre, Dugazon, qu'elle préférerait être guillotinée « de la tête aux pieds », plutôt que de paraître en scène avec ce jacobin.

Mais les haines de comédiens résistent mal à qui sait les émouvoir en s'adressant à leur générosité, et d'autre part chacun sentait bien que l'intérêt commun était à la réconciliation. Talma, un instant accusé d'avoir contribué à l'incarcération de ses camarades en 1794 avait pu prouver qu'au contraire il avait multiplié les démarches en leur faveur. L'heure du pardon, de l'oubli, des grands gestes réparateurs avait sonné.

Le 30 mai 1799 (11 prairial an VII) le Théâtre-Français annonçait sa réouverture dans la salle du Théâtre de la République, qu'il n'a cessé d'occuper depuis lors, avec *Le Cid* et *L'École des Maris;* le tableau de la troupe comportait les grands noms de Molé, Fleury, Louise Contat, Mlle Mars, Talma, Monvel, Mlle Raucourt, auxquels devaient bientôt s'ajouter ceux de deux célèbres rivales, Mlles George et Duchesnois.

Cinq ans plus tard, un nouvel acte de société fondait une seconde Société des Comédiens-Français dans l'étude de Maître Hua notaire, le 17 avril 1804 (27 Germinal an XII). C'est cet acte qui régit encore aujourd'hui les rapports entre les Sociétaires; chacun d'eux va y apposer sa signature après son élection.

Enfin en 1812 un décret impérial, signé par Napoléon alors qu'il se trouvait à Moscou sans prévoir encore que cette campagne de Russie finirait si dramatiquement, reprenait la plupart des dispositions des précédents décrets royaux et précisait les fonctions du Comité et les règles de l'administration générale du théâtre. Contrairement à la légende, qui a accordé à ce décret une importance déterminante dans la vie de la Société pour la seule raison qu'il avait été pittoresquement signé à Moscou, rien d'essentiel n'était modifié dans les rapports traditionnels de la Société et de l'État. Un commissaire impérial était placé sous les ordres du surintendant des Spectacles et chargé particulièrement du contrôle de l'administration et de la comptabilité, mais la Société continuait à se gérer elle-même, munie seulement d'une réglementation plus précise et plus rigoureuse.

D'ailleurs, en dépit des marques d'attention apportées par le Premier Consul puis par l'Empereur au Théâtre-Français, lequel disait Napoléon, « fait partie de la gloire nationale », on est obligé d'observer que, trop souvent, le désordre fut entretenu à l'intérieur de la Maison par les caprices de l'Empereur. Tantôt, il dédaignait d'y paraître, et les comédiens, qui gardaient le souvenir des bienveillances de la royauté, se plaignaient d'être abandonnés. Tantôt, au contraire, il éprouvait le besoin de faire parade d'une troupe brillante, et il désarticulait toute l'organisation intérieure de la Comédie pour s'assurer à l'une de ses étapes guerrières le concours prestigieux de ces grands artistes qui portaient le costume mieux que ses généraux. Et si quelques-uns, dont Talma, jouissaient de ses faveurs, les autres, mécontents, travaillaient mollement et sans joie. Chose paradoxale, c'est peut-être sous l'Empire que la Comédie connut le plus d'indiscipline, et, malgré la création toute nouvelle du Conservatoire, fit le moins d'engagements sensationnels. La suppression de la liberté des Théâtres avait redonné à la Comédie — et à son annexe l'Odéon, devenu Théâtre de l'Impératrice, — le privilège exclusif de son répertoire, mais l'établissement d'une censure rigoureuse et mesquine condamnait les créations à une médiocrité prudente.

Les comédiens pouvaient d'ailleurs méditer avec une certaine amertume sur les conquêtes morales que la Révolution leur avait permis de réaliser. En 1802, à l'enterrement de Molé, le premier Consul avait tenu à accorder au célèbre comédien toute la pompe des obsèques d'un haut dignitaire, et le curé avait même prononcé son éloge, mais treize ans plus tard, après la chute de l'Empire, un autre curé refusait de recevoir à Saint-Roch le corps de Mlle Raucourt, et il avait fallu que Louis XVIII, se souvenant du loyalisme de la défunte, envoyât son propre chapelain pour qu'elle reçût les prières de l'Église.

Naturellement le changement de régime avait ramené les querelles politiques. Étouffées sous l'Empire, elles se manifestèrent jusque sur le plateau à l'avènement de Louis XVIII; en 1817, comme on jouait *L'Épreuve* de Marivaux, Mademoiselle Bourgoin, qui tenait le rôle d'Angélique, crut bon d'orner son corsage d'un lys parce que sa rivale Mademoiselle Mars, bonapartiste, avait fleuri sa gorge d'un bouquet de violettes impériales : ce qui valut à Marivaux, sifflé dans la même pièce et

Mlle George, peinture attribuée à Girodet

dans la même salle le jour de son ouverture, en 1791 par les ennemis de Talma qui ne pardonnaient pas au comédien ses opinions républicaines, de l'être encore sans qu'il y fût pour rien en 1817 à cause des opinions bonapartistes de Mademoiselle Mars... Il est vrai que ce soir-là, Marivaux payait aussi pour un confrère, l'auteur de *Germanicus*, un nommé d'Arnaut dont le public avait voulu saboter la générale à coups de gourdins dans la salle, pour le punir lui, de sa versatilité politique. D'Arnaut fut d'ailleurs le seul bénéficiaire de l'aventure puisque pendant longtemps on appela du nom de sa pièce « Germanicus », les bâtons de rotin.

Un incident heureux allait enfin arracher la Comédie-Française à sa léthargie : sans qu'elle s'en doutât une salle rivale lui était née, et presque dans son sein, puisqu'il s'agissait de l'Odéon. Brûlé une seconde fois en 1818, le Théâtre avait été remis à neuf et il fit une réouverture éclatante l'année suivante, avec une pièce que le Comité de Lecture du Théâtre-Français avait refusée : les *Vêpres Siciliennes* de Casimir Delavigne. La troupe était remarquable avec le jeune Joanny (qui devait douze ans plus tard triompher à la Comédie-Française dans Ruy Gomez), Provost et Samson, futur doyen de la Comédie.

Une réaction s'imposait, rue de Richelieu. La vérité oblige à dire qu'elle ne vint pas des comédiens dont l'étrange apathie n'était secouée que par des querelles d'artistes. Ce fut le baron Taylor, nommé commissaire royal en 1823, qui eût l'idée de commander au jeune poète romantique Victor Hugo un drame sur Cromwell, et celui-ci se trouvant injouable, d'accepter coup sur coup *Christine de Suède* et *Henry III et sa Cour* de Dumas, en même temps que l'adaptation en vers d'*Othello* de Vigny. Ainsi, malgré elle, car ses comédiens n'aimaient guère le style romantique, la Comédie-Française se trouva à la tête du combat romantique. Faut-il lui en vouloir de ses réserves? Habituée aux alexandrins classiques, à la construction rigoureuse des tragédies, à l'interprétation de personnages dont le caractère était le moteur essentiel de l'action, comment eût-elle considéré sans effroi ce que son rapporteur, parlant d'*Hernani*, appelait les « vices capitaux » d'une école qui prétendait rénover le théâtre? Sa faute ne fut pas là; sa faute ne fut pas celle d'un comité de lecture, qui eut raison de souligner les faiblesses et l'excès de prétention du romantisme. Elle ne fut même pas celle des comédiens qui, comme Mademoiselle Mars ou, plus tard comme Rachel, souffraient d'avoir à abandonner le service des dieux pour celui des demi-dieux. La faute fut celle d'une troupe, qui, ayant malgré tout accepté jusque-là d'inscrire tant de médiocrités à son répertoire, ne comprit qu'à son corps défendant la nécessité de mener elle-même le combat de son époque, et se laissa paralyser par la peur du risque.

Quelle différence entre cette compagnie renaissante et la combattive troupe de Molière et de La Grange! On est frappé par cette perte de vitalité qui s'affirme d'année en année depuis la Révolution. La Comédie-Française se défait; elle n'a plus d'âme : elle attend d'autrui — c'est-à-dire de l'État, — des conseils, de l'argent ou des ordres.

Aussi ne faut-il pas s'étonner que l'immense retentissement de la bataille d'*Hernani* soit demeuré sans lendemain : le baron Taylor, peut-être fatigué d'avoir à soulever des vagues toujours retombantes, avait préféré s'en aller visiter l'Égypte. Que font alors nos comédiens? Vont-ils profiter de cette chance de liberté? Pas du tout : ils envoient au Roi leurs doléances, ils se plaignent que le grand méchant loup les ait abandonnés. Ils profitent pourtant de son absence pour revenir à leurs pacifiques amours; sans rancune pour Delavigne, dernier tenant du classicisme qui, les voyant romantiques, était allé porter sa dernière pièce à la porte Saint-Martin, ils lui redemandent une tragédie : et elle fait de l'argent, grâce d'ailleurs à Mademoiselle Mars dont c'est un des derniers triomphes; mais la grande envolée s'est brisée.

Les recettes vont mal. L'administration de la Comédie est en pleine anarchie. Le roi lui envoie un suppléant à Taylor : il reste à peine six mois, et se retire. Alors, les malheureux, qui vraiment semblent avoir perdu la notion de ce qu'est une troupe de théâtre, c'est-à-dire avant tout une équipe de combat, accomplissent l'acte de démission le plus total, le plus humiliant : ils demandent qu'on leur donne, non plus un lointain contrôleur et un guide, comme étaient les commissaires du Roi, de la République ou de l'Empire ou les superintendants, mais un maître, un chef, un patron, qui les gouverne, qui régisse leurs finances, leur répertoire, leurs intérêts : ils demandent (on a peine à le croire) que les

pouvoirs du comité — les pouvoirs que la dictature de Napoléon avait laissés à leur comité soient dévolus à cet homme que le gouvernement va choisir pour eux.

La date de cette abdication inouïe, la voici : 1833. Et l'homme qui eut cette idée, voici son nom : Desmousseaux. C'est à l'initiative de Desmousseaux en effet que l'Assemblée des Sociétaires implora qu'on leur donnât un directeur qui ne fût pas des leurs, pas même du métier, un représentant de l'Etat, et que la prestigieuse Société des Comédiens-Français accepta de n'être plus qu'un théâtre, avec un patron.

Si importante, si décisive est cette initiative qu'on peut écrire sans excès de langage que l'Histoire de la Société des Comédiens-Français s'arrête en 1833. Après, vous le verrez, elle fait place à une suite d'événements tout différents : c'est l'histoire des administrateurs; c'est l'histoire de fonctionnaires, bons ou mauvais, qui se sont acquittés comme ils ont pu de leur mission. C'est l'histoire de comédiens aux talents divers, groupés sous des maîtres passagers. C'est l'histoire d'une série de tentatives pleines d'intérêt, et parfois couronnées de succès. Mais c'est fini du grand combat, c'est fini des heures angoissées et héroïques, c'est fini de l'aventure. Nous allons lire maintenant une série de comptes rendus de mission. Certes, il y aura encore de grands comédiens, et des dévouements à la Maison. Certes l'ombre de Molière continuera d'y rôder; mais l'épopée prestigieuse est achevée. La Comédie-Française survit : l'esprit de troupe est mort.

1833-1870

CHAPITRE VIII

LA VÉRITÉ, cette mission réduite confiée aux administrateurs et aux Comédiens-Français restait néanmoins importante et digne de respect, si on la considérait comme la résolution de défendre contre l'oubli un répertoire glorieux, et on verra que de rudes batailles furent soutenues courageusement jusqu'à nos jours par des sociétaires profondément sensibles à l'honneur d'être les premiers serviteurs de nos classiques. Mais jusqu'alors leur activité en tant que créateurs égalait leur activité en tant que mainteneurs : il ne faut pas oublier que ce répertoire, ils l'avaient constitué eux-mêmes pour la plus grande part. Or, c'est cette activité créatrice qui se trouvait maintenant paralysée par le sentiment trop normal qu'étant devenus les employés de l'État ils avaient assez fait quand ils avaient accompli loyalement la tâche d'interprète pour laquelle ils étaient rémunérés. Au lieu d'être poussés vers l'avenir par la nécessité d'assurer leur vie ou d'en améliorer les conditions, ils en venaient à considérer peu à peu que les créations leur rapportaient plus de soucis que d'avantages : tout compte fait, ils pouvaient en laisser les risques à d'autres puisqu'ils étaient assurés de recueillir tôt ou tard les fruits les plus valables de l'effort d'autrui. De son côté, le public, toujours prêt à s'enthousiasmer généreusement pour les tentatives individuelles héroïques, avait tendance à se montrer d'une exigence assez bornée de petit propriétaire timoré à l'égard de ces comédiens qu'il payait : contraints à ne présenter que des chefs-d'œuvre, les Comédiens trouvaient plus sûr de les rechercher presque exclusivement parmi les succès consacrés du passé. Les jeunes auteurs eux-mêmes, effrayés de cette perfection qu'on attendait d'eux dès leurs premiers essais prirent l'habitude d'aller tenter chance ailleurs. Ainsi

Mlle Mars, d'après Belliard.

la Comédie se trouva-t-elle entraînée à cesser d'être l'aile marchante du théâtre et à ne suivre l'actualité qu'avec un prudent retard.

Nous voyons là l'origine des attaques qu'on n'a cessé de lancer à l'assaut de la Comédie depuis plus de cent ans et nous devinons pourquoi ses grandes époques, qui avaient été jusqu'en 1833 des époques de création et de découverte, avec Molière, Voltaire, Beaumarchais et même Hugo, vont devenir fatalement désormais des époques d'interprétation, marquées par des cycles de brillantes reprises d'auteurs du passé.

Cette pente était d'autant plus forte que les Comédiens se voyaient encouragés à y glisser par leur dévotion même à Molière et aux classiques. A travers mille avatars, ils étaient parvenus à se faire reconnaître universellement comme la seule troupe digne, par son passé, de maintenir vivant le répertoire du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècles. Une mission si glorieuse ne se décline pas, et le problème essentiel semblait de s'en montrer dignes, — tout en évitant, par des incursions imprudentes dans le répertoire contemporain, de mettre à nouveau en péril non seulement l'avenir de la Société, mais aussi le destin de ce répertoire unique rassemblé si laborieusement depuis un siècle et demi.

C'était là non seulement la position des sociétaires, mais rappelons-le, celle de l'État et du public. Que la Porte Saint-Martin ou à la rigueur l'Odéon se chargent d'assurer l'éclat du théâtre contemporain : il restait à la Comédie une tâche plus haute et plus discrète, sous la conduite d'un délégué de l'État, en qui l'on voyait beaucoup moins le substitut d'un chef de troupe que le contrôleur avisé d'une mission de conservation.

C'est ce que comprit Jouslin de la Salle, le premier de la longue série de ceux qui eurent désormais pour tâche d'administrer la Comédie : son premier soin, après avoir remis de l'ordre dans les finances et de la discipline chez les Comédiens fut de remonter avec des distributions soignées une trentaine de pièces classiques. Il obtint ce résultat — invraisemblable quelques années plutôt — de faire des salles combles avec *L'École des Femmes* et *Turcaret*. Il disposait pour cela d'une bonne troupe, avec Joanny, Firmin, Monrose, Samson, Geffroy, Regnier, Beauvallet, Mlle Mars sporadiquement, Mlle Leverd, Mlle Mante. Il eut la main heureuse en y adjoignant Mlle Dorval qui triompha comme on sait dans *Chatterton*, et

Marie Dorval dans Clotilde, *de Frédéric Soulié* (1832).

Mlle Plessis qui devait, après son mariage devenir célèbre sous le nom d'Arnould-Plessis. En quatre ans, la situation était rétablie, les recettes brillantes, l'avenir plein de promesses.

Les sociétaires en vinrent-ils à prendre alors conscience de l'énorme erreur qu'ils avaient faite en renonçant à leurs droits? Toujours est-il que plus la situation s'améliorait moins ils éprouvaient le besoin de supporter un mentor; ils cherchèrent donc l'occasion de se débarrasser de leur encombrant sauveur. Celui-ci la leur fournit avec une inconscience difficile à expliquer : il avait eu la faiblesse, à la vérité impardonnable, de couvrir un trafic de billets irréguliers; les Sociétaires s'empressèrent de le dénoncer au ministre, et obtinrent l'annulation de son mandat.

Malheureusement, le ministre était trop satisfait des premiers résultats d'une expérience malencontreusement interrompue pour y renoncer maintenant : il voulut donner un successeur à Jouslin. Les Sociétaires crurent conjurer le péril en proposant leur caissier, Vedel, qui s'intéressait au théâtre et avait donné des preuves de sagacité; le ministre accepta, mais quand la nomination parvint au Comité on y lut avec scandale que le document donnait à Vedel le titre de *Directeur-Gérant...* Directeur passait encore, car ce mot vague ne signifiait pas grand'chose aux yeux des sociétaires; mais ils ne voulaient pas entendre parler de gérant. Le Ministre céda sur la forme, et Vedel resta directeur.

Le nom de ce Vedel restera attaché pour la postérité à celui de Rachel, car c'est lui qui la découvrit, la fit connaître à Jouslin, et l'engagea. C'est lui aussi qui, le premier, eut l'idée d'exploiter ensemble la Comédie-Française et l'Odéon, mais l'obstruction des comédiens, qui ressemblaient en cela à ceux d'aujourd'hui, l'amena à renoncer à son projet après quelques mois d'expérience malheureuse.

De même que Jouslin fut le premier des administrateurs, Rachel fut la première en date des « grandes infidèles » dont le passage à la Comédie fut marqué par une succession de démissions bruyantes et de rentrées éclatantes. Il y eut bien avant elle, nous l'avons vu, des abandons peu glorieux et des départs retentissants, ne serait-ce que celui de Talma. Mais, du moins, l'homme s'y engageait tout entier. Il rompait avec une Maison où son talent ne pouvait s'épanouir selon les exigences de son esprit d'indépendance.

Rachel dans le rôle de Phèdre (*Daguerréotype de l'époque*).

Rachel, par Julien (1842).

Rien de tel avec Rachel et ses émules : on rompt le contrat unilatéralement, on paie des amendes, on revient, on repart. L'idée d'un lien indissoluble et sacré a cessé d'émouvoir. La Comédie-Française demeure une société plus prestigieuse et plus rigoureuse qu'aucune autre, mais on la considère malgré tout comme une société d'intérêts, avec qui l'on traite des affaires, par l'intermédiaire d'un administrateur transitoire. Le manque de parole cesse d'être un crime pour ne plus relever que de la correctionnelle. Une sorte de chantage brutal s'établit entre l'artiste qui sait son talent momentanément indispensable à la gloire de la Société, et l'administration presque anonyme, réfugiée derrière ses décrets, et qui ne compte plus que sur le taux des amendes pour retenir les tentations de fuite.

Clairon quittait la Comédie à quarante ans pour n'y plus revenir : Rachel spécule sur le besoin qu'on a d'elle et rentre quand elle le juge utile à sa carrière. Ses camarades, ses associés, aussi soucieux d'assurer grâce à elle leurs recettes que jaloux devant sa gloire grandissante, tantôt précipitent sa fuite, tantôt acclament son retour. La solidarité de la troupe n'existe plus, faute d'un chef qui puisse l'imposer.

Rachel débuta l'année même de son engagement, et conquit rapidement une telle notoriété qu'en six mois les recettes d'*Andromaque* où elle jouait Hermione passèrent de 373 francs à 6.131. La jalousie des autres comédiennes en fit aussitôt grief au malheureux Vedel, qui avait cru devoir doubler les appointements de la débutante, et on profita de son échec à l'Odéon pour demander au ministre son éviction pour cause d'incompétence. Le ministre eut la sagesse de refuser et de dissoudre le Comité. Mais Vedel eut à peine le temps de réengager Mlle Mars, alors en rupture de contrat, que les intrigues recommencèrent et il démissionna. Il avait régné trois ans.

Ravis d'un tel succès, les Sociétaires firent savoir qu'ils entendaient désormais se gouverner eux-mêmes. On les prit au mot, et en deux ans ils perdirent tout ce que Jouslin et Vedel avaient mis de côté et durent contracter un emprunt pour liquider la saison. Buloz qui était alors commissaire du Roi en même temps que Directeur de « La Revue des Deux-Mondes » se vit chargé en plus de remettre de l'ordre et reçut le titre d'administrateur. Il eut à son tour tout juste le temps de promouvoir Rachel au Sociétariat, de faire débuter

Leroux, Augustine Brohant, Got, et Mlle Judith, qui devait devenir la rivale de Rachel, de voir s'échouer la première des *Burgraves* et de découvrir *Un Caprice* de Musset (ramené de Russie en traduction par une de ses sociétaires!) : puis, à son tour, il se lassa, et en 1848, il abandonnait la Comédie-Française à qui la Révolution venait de rendre son nom de Théâtre de la République.

Lockroy lui succéda, en qualité de commissaire du Gouvernement. Il trouva la maison dans le désordre qu'on imagine. Il crut bon de s'appuyer sur Rachel qui terrorisait la Société par ses exigences, et la peuplait des divers membres de sa famille. Il fit plus : pour lui complaire, il refusa de renouveler le réengagement de sa rivale Mlle Judith. Le ministre, mis au courant, lui donna l'ordre de reprendre la comédienne congédiée et de la distribuer dans *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*. Lockroy crut bon de manifester son indépendance et distribua une autre comédienne, Mlle Anaïs. Le ministre patienta un moment, puis le destitua; son règne n'avait duré qu'un an, au cours duquel il avait eu l'esprit d'engager Mlle Favart et Delaunay.

Un nommé Bazenery prit alors sa place, pour si peu de temps qu'on oublie généralement de le citer; puis le doyen Samson assura un court intérim à l'issue duquel le Comité nomma un « régisseur général, agent de la Société » appelé Seveste.

Mais Rachel, que des rapports des plus étroits liaient au Prince-Président Napoléon, ayant fort justement considéré que si l'administrateur nommé par le Gouvernement était aussi sa créature à elle, elle n'en aurait que plus de liberté pour effectuer ses innombrables tournées et imposer ses caprices, fit presqu'aussitôt désigner comme administrateur son ami Arsène Houssaye.

C'était un homme distingué, sûr de soi, ambitieux. Il arrive à la Comédie, son mandat dans la poche : le concierge l'arrête, et au nom du Comité, le prie de passer son chemin. Houssaye le prend de haut et gravit l'escalier. Sur le palier, il rencontre un nouveau barrage : le Comité au complet, dont le Doyen, Samson, lui tient solennellement ce langage : « Le décret qui vous nomme est un abus de pouvoir : vous le déchirerez et vous donnerez une leçon de savoir-vivre à ceux qui prétendent nous gouverner. »

Telle n'était sans doute point l'opinion de Houssaye qui, d'un pas ferme, pénètre dans son cabinet. A sa stupéfaction, il y découvre, paisiblement installé à son bureau, Seveste, que les Comédiens avaient placé là en arrière-garde, et que personne n'avait prévenu officiellement de la nomination de son remplaçant. Seveste ne manifeste aucune intention de céder la place. Houssaye s'obstine. De guerre lasse, Seveste appelle l'huissier et le prie d'éconduire le visiteur indésiré. Houssaye sort alors de sa poche le décret qui le nomme et le présente à l'huissier. Tempête sous un crâne. Mais l'huissier est impressionné par les cachets officiels : il opte pour Houssaye, et fort de cette autorité le nouvel administrateur entre en fonctions. Le Comité décide alors de se pourvoir en Conseil d'État, et bombarde le ministre de dénonciations et de plaintes.

Les pourvois sont longs à résoudre. D'autre part le gouvernement soutient son représentant. Houssaye profite du répit qui lui est laissé. Comme plusieurs sociétaires menacent de le laisser là et d'aller fonder une troupe ailleurs, il fait courir le bruit qu'il a déjà sous la main une équipe de remplacement, et des plus brillantes puisqu'il ne s'agirait rien de moins que d'engager Frédéric-Lemaître, Mélingue, etc. Les conjurés prennent peur et se calment.

En même temps, Houssaye se dépense pour, une fois de plus, réparer les brèches du passé et restaurer le prestige de la Comédie. Son premier acte est de lui rendre son nom de Comédie-Française, celui de Théâtre de la République disparaissant pour toujours. Puis, il a l'adresse d'utiliser chez Rachel ce sentiment de la reconnaissance envers le protégé qui fit peu d'années plus tard la notoriété de Monsieur Perrichon : il obtient d'elle ce qu'elle n'avait jamais encore accordé à ses prédécesseurs : une assiduité impressionnante de plusieurs années au cours desquelles elle consent à jouer Hugo et Dumas malgré sa prédilection pour le répertoire classique. On affiche Musset, Mérimée, Ponsard, Scribe, Augier, Jules Sandeau, Murger. Houssaye réussit si bien que les caisses se remplissent, et un beau soir les sociétaires, la larme à l'œil, lui offrent un banquet de réconciliation au cours duquel ils annoncent solennellement qu'ils se désistent de leur pourvoi.

Belles années, mais brèves. Peu à peu l'énergie de l'administrateur est usée par les exigences de ses compagnons, par les cabales qui reprennent, par la déloyauté de Camille Doucet, Directeur

des Théâtres. Ses meilleurs comédiens, dont Rachel, l'abandonnent pour céder aux tentations dorées d'un séjour à la cour du tzar : la Russie d'alors était pour le Théâtre-Français ce qu'est aujourd'hui le cinéma, un concurrent trop généreux et trop prometteur de gloire individuelle. La troupe, enrichie pourtant des nouveaux talents de Madeleine Brohant, de Delaunay et de Bressant, recommence à se diviser. Une première fois, Houssaye échappe de justesse à la révocation, grâce à la fougueuse intervention de Rachel, rentrée en grâces, mais en 1856, pour une histoire de comédienne à laquelle le ministre Fould s'intéressait, le voilà à son tour remercié. Il avait duré sept ans.

Son successeur Empis, ne fut pas plus heureux : lui aussi, il accumule les belles recettes, en multipliant les reprises des grandes œuvres du répertoire. Lui aussi, il signe des engagements brillants : Lafontaine, Worms, Provost fils. Mais voilà qu'on lui reproche de ne pas chercher assez de nouveaux auteurs, et que les comédiens l'accusent de les soumettre à un régime trop sévère, et pourtant fructueux, d'études classiques. La mort bouleversante de Rachel assombrit sa troisième année de règne, et la quatrième, il voit se constituer une

Worms en Don Carlos de Hernani, *par Albert Maignan.*

menaçante commission de réformes, dont le rapporteur était le critique dramatique Edouard Thierry. Sa perte, il le sent, est déjà consommée. Un incident avec Fould, qui voulait une fois de plus lui imposer une de ses protégées, décide de son sort : il cède la place à Thierry.

Et la même aventure recommence. Le nouvel administrateur a la main heureuse. Il multiplie les succès avec le *Duc Job*, de Laya, *Les Effrontés*, *Le Fils de Giboyer* et *Le Gendre de M. Poirier* d'Émile Augier, *La Papillonne* de Sardou, *On ne badine pas avec l'amour* et la *Nuit d'Octobre*, de Musset, *Le Supplice d'une femme*, de Girardin, *Le lion amoureux* de Ponsard et *Gringoire* de Banville. La Comédie Française devient une grande salle parisienne, et les centièmes se succèdent. Thierry connaît même la consécration des grandes époques avec une soirée à scandale : *Henriette Maréchal*, des frères Goncourt, déchaîne une mêlée « littéraire » dans la salle... C'est Thierry qui a l'honneur d'engager les deux Coquelin, Sarah Bernhardt, Mlle Reichenberg, et Sophie Croisette... Malgré les récriminations des auteurs déçus, des comédiens jamais satisfaits comme Got, qui obtint de l'inusable Camille Doucet que l'administrateur fût contraint à venir rendre des comptes chaque

E. Got, dans l'abbé de Il ne faut jurer de rien, *d'après un daguerrotype*

vendredi matin au Directeur des Théâtres. Thierry assied son autorité et une ère de paix semble enfin s'ouvrir pour la Comédie-Française quand éclate la guerre de 1870. Elle suscite chez les sociétaires et les pensionnaires de la grande Maison cette chaleur de générosité dont les comédiens ont toujours apporté le témoignage au moment des grands drames ; une infirmerie est installée dans le grand Foyer, et peu à peu, sous le siège, pendant la famine, des représentations de charité, des matinées littéraires dont Hugo est le roi et où Mlle Agar devient le symbole vivant de la *Marseillaise*, permettent à la troupe d'aider avec une charmante crânerie le moral des Parisiens à se maintenir.

Puis vient la Commune, et, avec le changement de régime, les suspicions qui renaissent contre les bénéficiaires des subventions de l'Empire. L'État cesse brusquement ses versements. Le public déserte la salle... Alors, Got, prouvant que la Comédie recélait encore *en elle* des personnalités capables de la ranimer, si on les en laissait libres, a l'idée de provoquer une tournée à Londres : Thierry, de son côté, tient à honneur de faire confiance à son vieil adversaire; il lui délègue ses pouvoirs pendant la tournée : Got part, avec quelques camarades, vainc la réserve du public britannique, et revient avec une partie de l'argent nécessaire au sauvetage. Hélas ! c'est pour apprendre au cours du voyage de retour que Thierry, limogé, a dû céder la place à Émile Perrin.

Ainsi finit la première période de ce qu'on a appelé la Comédie des Administrateurs. Avec Perrin, puis avec Claretie et Fabre va s'épanouir une ère de paix relative, à peine traversée en 1914 par le passage éphémère d'Albert Carré : en soixante-cinq ans, la Troisième République n'utilisera en effet que quatre administrateurs dont trois auront gouverné plus de quinze ans.

Cette simple constatation suffit à montrer combien désormais la stabilité de la Comédie-Française sera liée à celle des régimes politiques. Devenu fonctionnaire, le principal animateur de la troupe aura pour premier devoir la loyauté, et parfois la soumission aux puissances politiques. Divisé entre ses deux missions : représenter l'État près des Comédiens, représenter les Comédiens près de l'État, l'administrateur oscille de l'une à l'autre, sans jamais pouvoir répondre totalement à la confiance des uns ou des autres.

La troupe a pourtant un tuteur désigné, qui jusqu'en 1833 a assuré la défense de ses intérêts c'est son Doyen. Mais à la Comédie-Française le doyennat est un doyennat d'âge : tour à tour, quels que soient leurs mérites, leur valeur administrative, leurs dons d'animateur, leur prestige moral, les plus anciens sociétaires deviennent doyens. Les événements ont montré combien il est périlleux de confier des responsabilités d'autorité et d'administration à une personnalité désignée dans ces conditions.

Pourtant le doyen jouit généralement d'un respect et d'un attachement affectueux qu'un administrateur peut difficilement conquérir. Dans la maison depuis trente ou quarante ans, il a connu ses cadets dès leur entrée au Conservatoire. Il a été le conseiller de leurs études, le confident de leur ambition, le spectateur de leurs succès. Plus que cela encore, il est à leurs yeux celui par qui l'exemple des grands disparus peut être transmis aux nouveaux venus. C'est par lui que la Comédie noue le présent au passé, par lui que l'histoire devient légende. Quel rôle exaltant s'il savait toujours en prendre conscience !

Car la vérité de la Comédie, – telle que, transfigurée, elle parvient au public – ce n'est pas seulement cette succession de faits que j'ai été obligé de rapporter. La vérité de la Comédie, c'est surtout sa légende. Bien sûr, il nous faut signaler au passage la leçon des événements, et parfois crier garde. Mais si, de 1833 à nos jours la vie de la Comédie n'avait été que cette succession de créations et de reprises, de réussites et d'échecs, si elle n'avait eu pour jalons que des noms d'administrateurs, des contrats d'engagement ou des décisions de mise à la retraite, croit-on vraiment que la Comédie-Française vivrait encore, avec sa renommée mondiale et ces grands courants de passion qui convergent vers elle ?

Et n'est-il pas étrange et merveilleux que les deux noms les plus prestigieux de l'Histoire de la Comédie au XIX^e^ siècle soient demeurés les noms des deux comédiens qui l'ont le plus cruellement trahie : Talma et Rachel? Cette injustice triomphale n'est-elle pas le signe même de la destinée magique de la Maison de Molière? La Comédie-Française de la première moitié du XIX^e^ siècle, ce n'est pas Taylor, ni Buloz, ni Jouslin de la Salle et ses successeurs, bien que sans eux elle n'eût peut-être pas survécu : c'est Talma, c'est Mlle Mars, c'est Rachel, comme ce sera Sarah Bernhardt ou Mounet-Sully. C'est un

L'ambulance de la Comédie-Française en 1870

Les interprètes de Henri III et sa cour, *d'A. Dumas père, pendant un entracte, au Foyer des artistes* (1895).

lieu lointain et lumineux où vivent, hors des lois de ce monde, des divinités brillantes et passionnées dont les aventures nous fascinent parce que chacune répond à un de nos rêves.

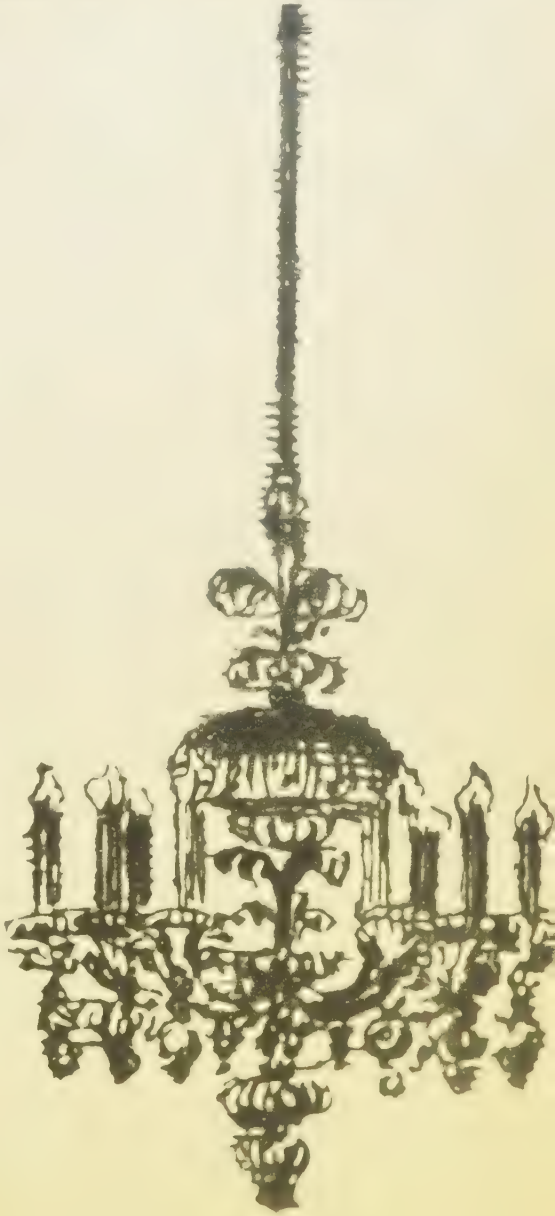
Et il faut bien reconnaître que, même si les étoiles du moment n'ont fait parfois que traverser son ciel, si elle n'a su toujours les retenir, la Comédie est demeurée la Cathédrale du Théâtre, celle où ses Rois se font sacrer.

Bien au delà de ses intrigues quotidiennes, des démêlés administratifs de ses responsables, des rivalités souvent médiocres de ses hôtes, une sorte de « gloire », comme dans les vieux tableaux mystiques, y purifie et transfigure les vanités terrestres de ses rayons de feu. Talma, avec son front large, ses boucles noires de jeune dieu, son regard brûlant domine comme un colosse inspiré toute l'époque révolutionnaire et le premier Empire. Mademoiselle Mars, c'est Molière retrouvant sa race et son style, c'est la Grâce qui tend la main du classicisme au romantisme. Et quand arrêterons-nous de rêver sur Marie Dorval, la petite bretonne frémissante immortalisée par l'amour de Vigny?

Parfois l'historien sent la mélancolie et le doute l'envahir. Quel est donc ce démon de la Connaissance qui le contraint à toujours fouiller plus avant dans les documents et les Mémoires, pour mettre à nu la vérité sèche et décevante des caractères et la rigueur implacable des faits? Ne vaudrait-il pas mieux se confier simplement à la méditation de ces grands mythes dont la splendeur a permis à l'humanité de sauver d'âge en âge son espérance et sa foi ?

Je crois cependant qu'il est beau d'opposer la misère des faits à l'ensorcelante séduction de la légende, pour mieux montrer la grandeur de l'homme qui a su, malgré les faits, susciter la légende, y croire et lui donner la vie. Quand les siècles auront vu mourir la Comédie-Française, nos lointains descendants pourront, eux, dédaigner sa petite histoire, et alors commencera pour elle une seconde aventure, toute de noblesse et de pureté, qui deviendra sa vérité définitive. Alors, on pourra la raconter comme on fait aux petits enfants la légende de Roland ou celle des Chevaliers de la Table Ronde : « En ce temps-là, il y avait la Comédie-Française... »

Mais pour nous, qui vivons « ce temps-là », ne craignons point de revenir aux combats du présent.



1870 -

CHAPITRE IX

N PEUT CONSIDÉRER que les années qui s'écoulèrent entre 1833 et 1873 furent pour les gouvernements successifs des années d'expérience : il s'agissait de mettre en place un système improvisé d'administration directe de la Comédie-Française. Les huit administrateurs, Jouslin de la Salle, Vedel, Buloz, Lockroy, Bazenery, Houssaye, Empis, et Thierry, qui en moins de quarante ans reçurent la mission sacrifiée de relever sans cesse une entreprise qui d'elle-même roulait à la catastrophe, finirent par établir les bases d'un *modus vivendi* accepté du Gouvernement et toléré par la Société. Thierry fut le premier à maintenir une autorité réelle et bienfaisante sur la troupe, tout en obtenant pour elle, de la part de l'État, un minimum d'indépendance, et il est très vraisemblable que, sans la guerre de 1870 et le changement de régime, il aurait gouverné encore longtemps la maison ingouvernable.

Perrin bénéficia des leçons de cette longue période d'anarchie. Il fut vraisemblablement le meilleur des administrateurs qui se sont succédé jusqu'à nos jours. Ancien Directeur de l'Opéra-Comique, puis de l'Opéra, il connaissait son métier. Homme prudent et ferme, il manœuvra avec souplesse pendant les premières années pour exercer peu à peu une autorité quasi-dictatoriale. Sa première précaution, quand une subvention lui eût été finalement votée par l'Assemblée de Versailles, fut d'en réserver chaque année le tiers pour assurer un capital de secours qui mît la Société à l'abri du renouvellement de sa récente pénurie. Il s'entoura d'un Comité composé exclusivement de sociétaires à part entière, dont il espérait un plus grand désintéressement, — si ce n'est une plus grande indifférence qui laissât le champ libre à ses propres initiatives. Il imposa

Mounet-Sully à ses débuts, dans le rôle d'Oreste (Août 1874)

Sarah Bernhardt, dans le rôle de Mrs Clarkson de L'Étrangère, *d'A. Dumas fils* (1876).

une discipline draconienne, réglementant les congés avec rigueur. Il créa les abonnements du mardi, puis du jeudi.

Thierry lui avait laissé une troupe de premier plan, avec Got, Leroux, Maubant, Delaunay, Bressant, Lafontaine, Worms, les deux Coquelin et Régnier, Mlles Favart, Madeleine Brohan, Sarah Bernhardt, Reichenberg et Arnould-Plessy. Il leur adjoignit dans les premières années Mounet-Sully, Truffier, Silvain, Mlles Emilie Broisat, Samary, Baretta, Dudlay auxquels s'ajoutèrent avant son départ la remarquable promotion de 1880 avec Leloir, Le Bargy, de Féraudy, et Madame Bartet, puis Mlles Muller, Kald, Pierson, Montaland et Raphael Duflos. La Comédie-Française eût ainsi, pendant quelques années, la troupe la plus brillante et la plus solide qu'elle ait peut-être jamais connue.

Perrin l'utilisera sagement, sans risquer de périlleuses innovations, travaillant presque exclusivement au bénéfice des auteurs en vogue : Augier, Dumas, Sandeau, Pailleron, Sardou, Meilhac et Halévy. Le public parisien afflua, applaudissant Mounet-Sully à ses débuts dans Oreste, Mounet et Sarah dans *Zaïre*, Mounet, Maubant et Sarah dans *La Fille de Roland*... (que l'on comparait au *Cid*!) Croisette, dans le *Sphynx* de Feuillet, Reichenberg dans Suzel de *L'Ami Fritz* et la Baronne d'Ange du *Demi-Monde*. Perrin mit également au répertoire *Le Luthier de Crémone*, *Le Fils Naturel*, *Le Monde où l'on s'ennuie*, qui fut un succès inégalé, *Les Corbeaux*, *Barberine*, *Denise*. Il fit triompher à Londres *Les Femmes Savantes*, avec Madeleine Brohan (Philaminte), Coquelin (Vadius), Got (Trissotin), et Mlle Favart (Armande). Il eut aussi la joie d'assister aux débuts de Raphaël Duflos (don Carlos) dans une reprise émouvante d'*Hernani*, en présence du vieux et glorieux Victor Hugo.

Et s'il connut quelques échecs, notamment dans la mauvaise année 1880, s'il ne réussit pas à retenir Sarah Bernhardt, aspirée par les tournées extérieures, s'il eut à subir l'inévitable choc en retour des comédiens dénonçant son autocratisme, il demeura à son poste, le premier, jusqu'à ce que la maladie seulement l'obligeât à le quitter : quelques mois plus tard, il mourait, laissant à son successeur Jules Claretie une maison en plein essor.

« Les abonnés » du mardi, à la Comédie-Française.
Le Prince de Sagan, à g.; le Duc et la Duchesse de La Rochefoucauld; Bisaccia (1883).

Mounet-Sully dans Œdipe Roi.

Peu d'hommes pouvaient être plus dissemblables que Perrin et Claretie, le premier autoritaire, sec, méticuleux et inébranlable, le second souple, manœuvrier, brillant, armé de la longue patience des faibles, avec de temps en temps des accès brutaux d'autorité. Les quinze années de Perrin se lisent sur une ligne droite et dure, les vingt-neuf années de Claretie (1885-1914) suivent au contraire un sinueux vallonnement qui frôle parfois sans jamais les atteindre les hauts sommets de l'éclatante réussite ou les vertiges de la chute brutale. Claretie est l'homme de l'optimisme par principe, basé sur une confiance inébranlable en sa propre virtuosité. Le jour de son entrée en fonctions, le doyen Got lui avait rappelé sans fard que l'administrateur n'est qu'un « préfet toujours révocable présidant un conseil général inamovible ». Claretie comprit la leçon et passa le plus clair de son temps à éviter la révocation tout en multipliant les efforts pour annihiler les pouvoirs de son conseil général.

Les scrupules ne le paralysaient point : il continua pendant tout son règne à exercer une activité littéraire considérable, utilisant ses chroniques comme un efficace moyen de défense personnelle et de combat, et menant de pair une carrière académique, des relations politiques fort étroites et le gouvernement de la Comédie-Française.

A peine Claretie était-il entré en fonctions qu'il dut achever la liquidation d'un interminable procès contre Sarah Bernhardt, que le Tribunal finit par condamner à cent mille francs de dommages et intérêts, somme énorme alors, pour sa rupture de contrat avec la Société. Puis ce fut l'affaire Dudlay. On sait que les sociétaires sont nommés pour vingt ans, mais un article du décret prévoit qu'à la rigueur, la société peut se séparer d'eux au bout de dix ans. Cet article, presque jamais appliqué, le fut à Mlle Dudlay. Elle protesta avec indignation et fit scandale jusque chez le ministre qui donna ordre de la réengager pour dix ans. Le Comité démissionna, considérant à juste titre qu'il ne pouvait se laisser arracher une des rares prérogatives essentielles qui restassent à la Société. Le ministre nomma un autre Comité, et les nouveaux élus n'eurent pas le courage de se solidariser avec leurs camarades : un seul de ceux-ci maintint d'ailleurs sa démission et quitta l'année suivante la Comédie : Delaunay.

Julia Bartet, par J.-E. Blanche.

Cet incident, devenu si banal, mériterait à peine d'être signalé s'il ne confirmait l'esprit d'abdication des représentants de la Société, et si ce précédent n'avait dû encourager Claretie lui-même à faire prendre des mesures de force encore plus regrettables quinze ans plus tard.

Mais on en était encore à la période de la lune de miel. Mounet-Sully triomphait dans *Hamlet*. On engageait la future Segond-Weber, *Francillon* faisait de l'or, et aussi *La Souris* de Pailleron. Claretie était élu à l'Académie. L'optimisme se révélait une méthode efficace.

Scène de Francillon, *d'A. Dumas fils, avec ses créateurs : Julia Bartet, Worms, Fèbvre, Mme Pierson, Laroche* (1887).

Pourtant, des départs et des démissions affaiblissaient la troupe : Madeleine Brohan, Reichenberg, Coquelin aîné, Maubant, Delaunay. Et en 1890 la mort brutale de Jeanne Samary privait la Comédie de son plus brillant sourire. Les engagements trop récents de Georges Berr, Leitner, Marthe Brandès, Paul Mounet, Dehelly et Marguerite Moréno ne permettaient pas encore à ces jeunes recrues de remplacer efficacement leurs aînés. Si les recettes demeuraient bonnes, on avait le sentiment que le prestige de la Comédie s'affaiblissait. Les créations manquaient de relief. Sardou donnait ailleurs ses pièces (à l'exclusion de *Thermidor* qui fit scandale et fut interdit aussitôt). *La Parisienne* échouait; une tournée à Londres tombait à plat.

Il fallut le triomphe de Bartet dans *Antigone*, puis dans *Bérénice* pour qu'un vent de renouveau soufflât un moment, mais la Comédie, après le succès énorme des *Romanesques*, ne sut pas retenir Rostand. Elle jouait maintenant les auteurs naguère lancés par le Théâtre-Libre : Curel, Brieux, Porto-Riche. Une pièce de Richepin, montée à grands fracas avec des frais énormes (55.000 francs de l'époque) s'effondra piteusement. Maintenant les recettes baissaient franchement. Une sourde campagne se menait contre l'administrateur.

C'est à cette date (1900) que, treize ans après l'incendie de l'Opéra Comique et malgré les nombreuses mesures de sécurité prises à la Comédie, où l'on avait remplacé le gaz par l'électricité, le feu éclata en plein jour quelque temps avant une représentation de *Bajazet*. En quelques minutes, les flammes dévorèrent l'immeuble. On put sauver des statues, des tableaux, des livres précieux... Mais quand le feu fut éteint, on découvrit dans un couloir le cadavre d'une jeune pensionnaire, Jeanne Henriot.

Pendant qu'on reconstruisait la salle, il fallut errer de théâtre en théâtre, à la recherche d'un public fuyant. La Comédie joua à l'Opéra, à l'Odéon, rue Blanche ou enfin, grâce à une reprise triomphale d'*Adrienne Lecouvreur* et à *Froufrou*, le succès fut assuré pour de longs jours pendant qu'à Sarah-Bernhardt Mounet-Sully faisait foule dans *Œdipe*, avec une autre partie de la troupe.

Le 29 décembre enfin, après plus de neuf mois de fermeture, la salle de la rue Richelieu rouvrait dans une atmosphère de ferveur, qui prouverait à elle seule la profondeur réelle de l'atta-

Mounet-Sully dans sa loge.

chement du public à la Comédie-Française. Durant les mois d'exil, quelques engagements ou débuts, (Fenoux, Dessonnes Croué, Mlles Lara, Marie Leconte, Thérèse Kolb, Géniat, Delvair) et surtout le retour après neuf années de dissidence à l'Odéon de Madame Second-Weber, avaient ranimé l'intérêt du public. Mais les artistes, que tous ces déplacements fatiguaient, manifestaient des nervosités, de la mauvaise volonté. De son côté, Claretie, sentant le danger, resserrait la discipline avec quelque brutalité : on entrait dans une mauvaise passe.

Il y eut d'abord l'incident pénible de la création de *Chérubin* : dans cette charmante pièce de Francis de Croisset, le rôle de Chérubin était tenu en travesti par une comédienne, chez laquelle le public de la générale décela avec effarement les signes non équivoques d'une prochaine maternité. On s'étonna, plus ou moins spontanément, que l'administrateur ne s'en fût point avisé, et il fallut changer d'interprète...

Là-dessus, le Comité de Lecture ayant décidé de n'admettre qu'à corrections la nouvelle pièce de Mirbeau, *Les Affaires sont les Affaires*, l'auteur retira bruyamment son œuvre.

Enfin, une pièce de Scheffer, *Le Roi*, avait été reçue à l'unanimité, mais seulement en troisième lecture et après d'importantes modifications. L'auteur voulut néanmoins au moment des répétitions, revenir à son texte primitif. Le Bargy, qui avait été chargé de monter la pièce, y vit de la déloyauté et refusa. Claretie, sans doute alors en phase d'autorité, eut le tort d'intervenir à contresens : il désavoua le sociétaire et confia à un camarade plus complaisant le soin de poursuivre les répétitions. Le Bargy fit alors savoir qu'il démissionnerait du Comité de Lecture si les droits des Sociétaires n'étaient pas défendus : c'était la bataille.

Mais au même moment, et comme par hasard, une enquête de Jules Huré posait dans la presse le problème de la suppression du Comité de Lecture : le ministre, Georges Leygues, plein d'illusions, décida d'en finir avec tous ces ennuis, et le 12 octobre 1901, Claretie, triomphant mais un peu blême, annonça de sa part au Comité de Lecture réuni pour la dernière fois que désormais, l'administrateur déciderait seul du choix des pièces.

Muet de surprise et d'émotion, le Comité se retira sans même esquisser de défense mais dès le lendemain la presse dans sa majorité prit le parti des Comédiens. Ceux-ci rédigèrent à leur tour une lettre unanime de protestation adressée au ministre, et, décision plus grave, ils se refusèrent à assurer désormais la direction des répétitions. Claretie riposta en faisant appel pour ce travail à Lucien Guitry qui devint ainsi pour un temps directeur de la scène à la Comédie-Française. Alors, profitant des réunions de fin d'année où le budget leur était traditionnellement soumis, les sociétaires refusèrent de le voter : le ministre passa outre. De Féraudy donna alors sa démission : mais le ministre, l'ayant convoqué, le convainquit de la retirer. La soumission était complète.

C'est à cette époque que le doyen Mounet-Sully, qui s'était tenu prudemment hors du débat, rencontrant Claretie dans un escalier, prononça la phrase fameuse : « Passez le premier, Monsieur l'administrateur, vous êtes *chez nous*. »

Le mot était joli, mais il donnait hélas ! la mesure de la capacité de révolte d'une Société qui acceptait qu'on lui déniât coup sur coup deux des droits primordiaux de toute association de comédiens : le droit de choisir son répertoire et celui de voter son budget. La liquidation de la Société était pratiquement consommée; il n'en restait plus que l'apparence.

Les comédiens, pourtant, demeuraient intimement convaincus de leurs droits. Humiliés par la condition servile à laquelle on les réduisait, ils tâchaient de se satisfaire par quelques marques extérieures de considération qui ne pouvaient cacher qu'à eux-mêmes leur propre déchéance. La besogne de dévirilisation menée sourdement — et sans doute même inconsciemment — depuis le début du régime des administrateurs aboutissait à créer entre le représentant de l'État et ses subordonnés de fait, une situation dont la fausseté ne pouvait que s'accroître à l'avenir. Aux yeux des Comédiens, l'administrateur, quel qu'il soit, demeure une sorte d'usurpateur, le bénéficiaire d'un abus de pouvoir, avec lequel aucune collaboration franche n'est longtemps possible. Aux yeux de l'administrateur les Comédiens apparaissent souvent comme des grenouilles qui demandent un roi sans pouvoir le supporter et sans oser s'en passer. Leurs révoltes larvées, souvent légitimes dans leur principe, prennent figure de réactions stériles de vanité impuissante. Un mensonge permanent de part et d'autre couvre des rapports qui ne pourraient être féconds que dans la vérité

consentie d'une collaboration entre deux forces libres.

Et pourtant la Comédie continuait, Claretie fier de sa victoire, n'en connaissait pas moins les risques : il savait que la moindre faute déchaînerait sur lui une horde d'hostilités impitoyables. Il mesurait ses pas. Mais il faut croire que l'homme avait plus de vigueur qu'il n'apparaissait : ses premiers coups furent des succès.

Il engagea Madeleine Roch, Marie-Thérèse Piérat, Louise Sivain, Cécile Sorel, Dussane, André Brunot. Il présenta avec un franc succès *Le Marquis de Priola* de Lavedan, une reprise des *Burgraves* avec les deux Mounet, Silvain, Albert Lambert et Madame Bartet, *Le Passé* de Porto-Riche avec Marthe Brandès et Raphael Duflos, *L'Autre Danger* de Maurice Donnay, où débutait avec éclat Marie-Thérèse Piérat. Là-dessus Guitry abandonnait le Français pour prendre la direction de la Renaissance, et la jolie Marthe Brandès s'envolait avec lui. Mais le succès des *Affaires sont les Affaires*, reçues par Claretie seul après la suppression du Comité, constituait une victoire suffisante pour racheter ces petits déboires.

En fait, deux ans après son coup de force, Claretie triomphait sur tous les points et jouissait d'une autorité accrue. La troupe était brillante et il allait encore la renforcer par l'engagement de Granval qui, bien avant que la « mise en scène » fût à l'honneur, allait doter la Comédie de présentations où sa culture et son goût réalisaient des chefs-d'œuvre d'harmonie, de mesure et de poésie. Coup sur coup le succès du *Dédale*, de *La Conversion d'Alceste* et du *Duel* confirmèrent la prospérité de la Maison. La part avait monté à 25.000, à 30.000 francs (or). Des rosettes et des rubans avaient pansé bien des amours-propres. Et le 20 octobre 1905, quand arriva le vingtième anniversaire de son entrée en fonctions, l'heureux administrateur vit se rassembler autour de lui une troupe reconquise, prête aux embrassades de réconciliation.

Hélas, la roche Tarpéienne est près du Capitole. Claretie avait, quelques années plus tôt, reçu d'enthousiasme la pièce en vers d'un jeune auteur inconnu, André Arnyvelde. Anxieux de démontrer à ses ennemis que la Comédie-Française était aussi capable de courir des risques sur un jeune talent, il avait longuement préparé la sortie de la pièce. Les décors, commandés à des peintres en renom, l'interprétation des deux principaux rôles

Marthe Brandès dans Le Passé, *de Porto-Riche.*

confiée à Berthe Cerny, nouvelle et ravissante pensionnaire, et à Albert-Lambert, des articles d'avant-première multipliés et prometteurs, tout avait excité l'attente du public... Ce fut l'effondrement. *La Courtisane* partagea le sort de tant d'œuvres annoncées à grand fracas et dont le public, trop prévenu en leur faveur, exige plus qu'elles ne peuvent donner.

Une malheureuse générale avec *Les Mouettes* de Paul Adam, une autre avec *Poliche* de Bataille, et voilà le « tombeur » du Comité de Lecture mis à son tour en question. Une campagne renaît en faveur de l'institution abolie...

Mais Claretie ne veut pas céder. Les événements lui donnent raison : il triomphe avec un autre jeune auteur, Émile Fabre, dans *La Maison d'Argile*. Puis la vie quotidienne reprend. L'administrateur engage Devoyod, Lafon, Berthe Bovy, Le Roy, René Alexandre, et Huguenet, qui repart presque aussitôt, et à travers démissions, créations et reprises, il atteint l'année 1908 où éclate une nouvelle affaire.

Claretie avait reçu *Le Foyer*, une œuvre amère et corrosive de Mirbeau et Natanson... sans lire la pièce. Cette façon sommaire de poursuivre l'anéantissement du Comité de Lecture eut pour conséquence que, lorsqu'enfin Claretie parcourut le manuscrit, il prit peur et le rendit aux auteurs. Le ministre d'alors était Briand, qui avait des raisons personnelles pour s'intéresser aux sociétaires. Les auteurs vont le voir. Le ministre répond, avec une naïveté trop apparente pour n'avoir pas été calculée, qu'ils n'ont qu'à « faire appel près des comédiens ». On imagine la fureur de Claretie devant ce désaveu : il n'en laisse rien voir, mais, habilement, il obtient des auteurs quelques corrections et s'empresse de recevoir la pièce à nouveau. Hélas ! aux répétitions de Féraudy découvre encore des passages dangereux. Il n'était pas homme à faire preuve de souplesse envers un administrateur qui, naguère, l'avait si cruellement abandonné; il tenait sa revanche; il saisit l'occasion. Il ne montera pas la pièce si les auteurs ne modifient pas leur texte. Les auteurs s'entêtent. Féraudy s'amuse : il arrête les répétitions.

Du coup, les auteurs excédés ne laissent même pas à Claretie le temps de désigner un autre metteur en scène : ils vont porter leur litige devant les tribunaux, et Claretie se voit condamné bel et bien non seulement à monter la pièce mais à payer mille francs d'amende par jour de retard. Il commence à se rendre compte qu'un Comité de Lecture collectif avait du bon. Mais en attendant que ses réflexions aient mûri, il faut céder à la contrainte... ou négocier. Il revoit les auteurs, gagne du temps. Enfin la pièce est jouée, le 7 décembre 1908 devant un public choqué par ses audaces, mais qui se rend compte lui aussi que la suppression du Comité de Lecture n'a pas suffi à faire cesser les scandales. Et voilà que, deux mois plus tard, une pièce de Jules Bois échoue à son tour...

Décidément la maison va mal. Les recettes baissent. Des deuils l'assombrissent encore : coup sur coup, les deux Coquelin tombent malades et meurent. L'administrateur se raidit. Il réagit contre les demandes abusives de congé. Des incidents éclatent, et un beau jour, le ministre lassé accorde aux sociétaires ce qu'ils n'espéraient plus : le rétablissement du Comité de Lecture : on autorise même les femmes à en faire partie !

On pourrait croire que c'est la défaite de Claretie. Mais cette perte de prestige concorde avec les vingt-cinq années d'administration du dompteur dompté : la sensibilité des comédiens s'émeut. Après tout, on n'a plus rien à lui reprocher, puisque le Comité est rétabli : aussi tous se retrouvent autour du vieil homme (il a soixante-dix ans) pour fêter ses noces d'or avec la Maison. Les auteurs se joignent à ces manifestations de sympathie, et Claretie, battu mais heureux, se confirme que l'optimisme est la plus sûre des politiques.

Tout de même, il vieillit. Encore trois années de lutte, d'engagements (Robine, Guilhène, Léon Bernard, de Chauveron, Colonna Romano), de succès (*Primerose*), d'échecs (*Après moi*, de Bernstein), de louvoiements, d'amertumes et de séparations (Le Bargy, Mounet-Sully, Géniat), et Claretie éprouve un immense besoin de repos. Le 12 septembre, il fait part au ministre de son intention de se retirer, dans quelques mois, au premier janvier 1914. Une dernière fête est célébrée en son honneur, le 12 novembre, où, devant la troupe rassemblée, Barthou vient lui remettre la plaque de Grand-Officier de la Légion d'Honneur. Il ne lui reste plus guère qu'un mois à venir surveiller les préparatifs de la Millième du *Cid*. Mais un soir, il prend froid dans son cabinet. Le 23 décembre, à sept jours de la date prévue pour son départ, la mort le prend... et les

comédiens les plus hostiles ne peuvent se retenir de jalouser cet homme, qui n'est pas des leurs, et a réussi, comme Molière, à mourir à son poste.

Ce fut Albert Carré qui lui succèda, en ce premier janvier de l'année tragique. Ancien directeur de l'Opéra-Comique, comme Perrin, il arrive, lui aussi, avec la volonté de remettre de l'ordre dans une maison où les dernières années de Claretie avaient laissé la discipline se détendre. Une fois de plus, il réglemente les congés, dont la durée, strictement limitée, sera proportionnelle aux années de service. Soucieux de faire travailler les jeunes comédiens, il installe une scène d'études sous la coupole, et il charge Truffier de diriger les études classiques. Il organise une caisse de retraites pour les pensionnaires et le personnel... Mais il se brouille avec son ministre, Viviani, et il inquiète les sociétaires en faisant installer à grand frais une machinerie compliquée en vue des représentations de *Macbeth* qui n'obtiennent qu'un demi-succès. Plus heureuses seront les belles représentations de *Georgette Lerminier* de Donnay et des *Deux Couverts* de Guitry. Mais il a à peine le temps de faire débuter Denis d'Inès, Roger Monteaux et Clémence Valpreux, de montrer sa volonté de rajeunir le répertoire en faisant recevoir *La Triomphatrice* de Marie Lenéru, *L'Indiscret* d'Edmond Sée, *L'Hérodienne* d'Albert Du Bois, *La révolte* de Villiers de l'Isle Adam, *La Nouvelle Idole* de Curel : la déclaration de guerre interrompt brutalement ses efforts.

Mobilisé à Paris même, Albert Carré continue encore un temps d'assurer l'administration du théâtre à demi fermé où les représentations du soir ne reprennent qu'en février 1915, permettant les heureux débuts d'Huguette Duflos, de Béatrice Bretty, d'Emilienne Dux, de de Max et de Pierre Fresnay. Mais la guerre se prolonge et l'administrateur-colonel tient à honneur de remplir intégralement son devoir militaire. On le remplace, provisoirement, le 2 décembre 1915 par Emile Fabre, qui devient à la fin de la guerre administrateur titulaire, Carré ayant préféré, — le sage! — retourner à l'Opéra-Comique.

Avec Emile Fabre, c'était un auteur estimé qui prenait possession du fauteuil d'administrateur. Des œuvres solides, admirablement charpentées, dans la ligne des drames sociaux d'Emile Augier, et marquées par l'esthétique d'Antoine, lui avaient valu de très vifs succès au Théâtre-Libre (*L'Argent*), à l'Odéon de Gémier (*Les Ventres Dorés*, *La Rabouilleuse*) et même à la Comédie-Française (*La Maison d'Argile*). Il était en outre bon technicien de la scène, capable de diriger lui-même les répétitions. A la raideur de Carré il opposait une souplesse pleine d'humour, et un bon sens dépourvu de vanité. Rompu aux contacts avec les hommes politiques, il savait avaler des couleuvres sans en souligner l'amertume, et garder une bonne humeur dénuée d'illusions. Ces dispositions lui permirent de rester vingt-et-un ans à son poste, malgré les embûches de toutes sortes et les innombrables campagnes de presse que souleva son administration.

Deux événements du règne d'Emile Fabre me paraissent montrer avec éclat à quel point l'esprit de la Société avait évolué au cours des dernières années. Le premier est le projet qui naquit vers 1919 d'une association syndicale entre les sociétaires, les pensionnaires et le personnel. Comment concevoir que des sociétaires, patrons par principe, aient pu envisager une association syndicale avec leurs employés sinon parce qu'en dépit de toutes les rodomontades, la constatation s'imposait à la Société qu'elle-même avait un patron, qui était l'État? qu'en d'autres termes, cette Société de comédiens avait abandonné l'idée et même l'espoir qu'elle pût, comme toutes les autres sociétés de comédiens depuis que le théâtre existe, défendre ses intérêts par le simple exercice du métier de comédien, c'est-à-dire par la qualité du spectacle, le succès du répertoire et la volonté de lutte? On n'insistera jamais trop sur les conséquences morales — et par là, indirectement, professionnelles — de cette fonctionnarisation du Comédien-Français, qui prive la Société de beaucoup de cette chaleur humaine qui naît d'un même combat, et de la cohésion cimentée par la lutte pour la vie; qui crée entre les bénéficiaires d'un apparent privilège matériel et les autres comédiens une atmosphère d'incompréhension et d'isolement; qui enfin suscite une sorte d'indifférence hargneuse chez un public toujours prêt à se passionner pour le combat des Copeau, des Jouvet, des Dullin, des Barrault, parce que leur combat porte un nom et qu'il est hérissé de risques vitaux.

Le régime de l'absence de vedette qui est imposé aux Comédiens-Français se justifie pleinement pour les membres d'une troupe : s'il s'applique aussi au chef de troupe, s'il va jusqu'à supprimer le chef de troupe, c'est comme s'il supprimait

l'élan, l'âme et comme la personnalité de la troupe. Or l'administrateur ne peut se comporter réellement comme un chef : fonctionnaire, il est le seul à avoir le droit de rester fonctionnaire; et l'oublierait-il qu'on lui rappellerait durement que c'est aussi un devoir. Normalement le chef nait de la troupe, s'impose, à elle, quand ce n'est pas lui qui la forme. Combien de Comédiens-Français qui refusent de se soumettre à l'un des leurs parce qu'il n'est que leur associé se rangeraient

Le cabinet de l'Administrateur vers 1920.

autour de lui avec ferveur si l'État abandonnait brusquement la Société à son sort! Mais à quoi bon, puisque, de toute façon, l'avenir est assuré, par un patron fantasque, ignorant, mais qui honore les échéances?

Cette situation paradoxale nous aide à comprendre ce qu'a d'humiliant la misère dorée de la Comédie-Française et pourquoi dans ce beau théâtre, les membres de cette grande troupe chargée de gloire sont peut-être individuellement les plus malheureux, les plus insatisfaits de tous. Matériellement, oui, ils ont le plateau le mieux équipé, les équipes de techniciens les plus remarquables, et dans leurs archives le répertoire le plus exaltant. Mais comme il leur faut aimer leur métier, aimer les grands textes du passé, pour survivre dans une atmosphère aussi paralysante, aussi étouffante, aussi fausse, avec le surcroît d'aigreur que donne un dénigrement systématique! En un mot, faut-il qu'elle se sente esclave, cette république de comédiens-patrons, pour avoir pensé maladroitement, paradoxalement, mais logiquement à se syndiquer avec son personnel contre l'État?

Le second fait qui parait caractéristique de l'évolution de la Comédie au cours du XX^e^ siècle, c'est que les titres de gloire les plus indiscutés du proconsulat de Fabre sont les cycles de représentations qu'il organisa pour célébrer tantôt le Troisième Centenaire de la Naissance de Molière, tantôt l'époque Romantique, tantôt le Théâtre du XVIII^e^ siècle : la mission de la Comédie est ainsi devenue dans les faits — et aujourd'hui officiellement — une mission de conservation, une mission de mainteneur de vie, et très secondairement une mission de création. C'est ainsi qu'on ne reprochera pas à Fabre d'avoir laisser échapper Claudel, Giraudoux, et toute la génération des Salacrou et des Achard : car, on sait que fatalement, tôt ou tard, les meilleurs œuvres de ces auteurs seront annexées au répertoire. Les succès que la Comédie remporta entre 1915 et 1936. avec de Curel, Porto-Riche, Hervieu, Géraldy, Bernstein, Maeterlinck, sont plutôt considérés comme des habiletés nécessaires, car il faut bien vivre dans son temps : mais l'essentiel, c'est le travail sur le répertoire du passé. C'est un peu comme si l'État demandait à ses architectes de s'occuper seulement de la restauration des monuments anciens. Et certes c'est une tâche nécessaire que de garder présente et vivante la littérature dramatique du passé, mais c'est aussi une tâche nécessaire que de créer une littérature dramatique digne de notre temps. Les grandes époques du théâtre ont été celles où les grands comédiens étaient des découvreurs : cette tâche essentielle

Coulisses de la Comédie-Française : galerie Madeleine Roch.

est aujourd'hui interdite à la Comédie-Française, parce que les Comédiens n'ont plus d'autre esthétique que celle qu'on leur enseigne, — quand par hasard ils sont en accord sur celle-là — et qu'ils n'ont plus le droit de courir de risques, engoncés dans leur respectabilité de Comédiens d'État, dont les erreurs deviennent des crimes envers la nation qui les paie. Les premiers par la gloire, par les moyens dont ils disposent, par les talents qu'ils rassemblent, les Comédiens-Français sont à la remorque de tout ce que découvrent de neuf les troupes privées : on les a vu recevoir d'Antoine la génération du Théâtre-Libre. On les voit recueillir en 1936 l'héritage de Copeau, et attendre encore aujourd'hui que les années qui s'écoulent leur apportent le droit de s'emparer de celui de Jouvet ou de Dullin.

Claretie avait grand tort de se battre pour supprimer le Comité de Lecture : le Comité de Lecture, comme le Comité tout court, n'est plus guère qu'un épiphénomène, une survivance ternie des temps heureux. Comment veut-on que cette troupe qu'on nourrit d'apparences garde au cœur l'ardeur du combat? Comment ne s'est-on pas rendu compte qu'en la spécialisant de plus en plus dans la seule interprétation des chefs-d'œuvre du passé, on la coupait de la vie, de sa vie organique de troupe, et qu'un beau jour le répertoire classique risquait d'y mourir avec elle?

Car la détection, non plus des auteurs, mais des comédiens, finit par passer elle aussi au second plan. Les candidats sont filtrés par le concours d'entrée, puis par le concours de sortie du Conservatoire : on ne recrute qu'exceptionnellement ailleurs, parce que la Comédie est moralement tenue d'engager les premiers prix, et que cela suffit à remplir les vides. Mais le jury de ces concours est de plus en plus ouvert à des personnalités extérieures à la Comédie qui ne fait plus guère, pratiquement qu'entériner le choix des autres.

La Société des Comédiens-Français finit ainsi par n'être guère plus qu'un rassemblement quasi mécanique de comédiens auquel on impose et son répertoire et ses collaborateurs : elle est devenue un agent d'exécution, fidèle, certes, et toujours capable d'enthousiasme, mais trop souvent brisé dans ses élans par le sentiment de son impuissance. Elle rassemble encore les meilleurs comédiens de Paris, et peut-être du Monde; pour chaque

Siblot et Pierre Fresnay au I^er^ acte de Il ne faut jurer de rien (1923.

œuvre nouvelle elle reste capable de se jeter avec passion au combat, et de triompher : mais il semble que lui soit interdit de redonner à l'avenir son visage exaltant de Conquête et de Liberté.

Madeleine Renaud et Marie Bell dans A quoi rêvent les jeunes filles *mise en scène de Granval, décor et costumes de Marie Laurencin* (1926

J'ai parfois rêvé avec effroi à ce que serait le retour de Molière dans sa troupe d'aujourd'hui : il n'y pourrait plus prendre place. Il n'y a pas place pour un animateur dans la Comédie d'aujourd'hui. Il n'y a pas place pour un acteur-auteur. Il n'y a pas place pour un chef. Le concierge du bel immeuble, deux cents décrets en main, enverrait poliment le dénommé Molière vers l'Athénée, ou l'Atelier qui sont encore hantés pas de grands souvenirs, ou vers quelqu'autre petite salle en quête d'un directeur. Car Molière a connu la dictature d'un roi : mais il n'a pas connu la dictature du Règlement tentaculaire, qui a tout prévu, sauf le miracle, dans une Société qui ne vit que de miracles, il n'a pas connu la dictature de l'opinion publique, celle qui permet à un député d'interroger le ministre sur « la pente du plateau de la salle du Luxembourg », à un petit journaliste de discuter d'une distribution, avant même d'avoir lu la pièce alors que personne n'a jamais pensé à demander à Jouvet ou à Barrault pourquoi il distribuait un tel plutôt qu'un tel, ou pourquoi il ouvrait sa Société à tel de ses camarades plutôt qu'à tel autre. Parmi tous ses privilèges, la Comédie-Française compte celui de voir son Administrateur en posture permanente d'accusé. Le malheureux Fabre a passé la moitié de sa carrière entre deux chaises. Comment, dans une démocratie où les gouvernements et les passions politiques se succèdent si rapidement, les comédiens qui, par la nature même de leur vocation ont besoin d'un chef, d'un guide qu'ils puissent aimer et auquel ils puissent croire, d'un substitut du père, comment ne seraient-ils pas démoralisés quand ils n'ont, pour se maintenir unis, que ce préfet toujours révocable dont parlait Got, et ces ministres interchangeables ?

On se rappelle les conditions du départ — du faux départ, plutôt — de Fabre, en 1934. Sur la double recommandation d'un ministre — du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, le Comité de Lecture prend connaissance d'une adaptation de *Coriolan*, de Shakespeare, par M. René Louis-Piéchaud, et l'admet aussitôt à la représentation. L'administrateur qui se trouvait absent, lit à son retour le manuscrit et s'inquiète de certains passages qui lui paraissent de nature à susciter des incidents, en raison des troubles politiques du moment. Il demande au Comité de revenir sur son vote et de n'accepter la pièce qu'avec des

Jouvet pendant une répétition
avec Mme Dussane et le régisseur M. Mathis

Une mise en scène de Louis Jouvet à la Comédie-Française
L'Illusion comique, *de P. Corneille, avec décors de Christian Bérard* 1937

corrections, puis il fait part au ministre de ses appréhensions. Le ministre prend alors lui-même le soin de faire revoir la traduction par deux anglicistes renommés, un académicien, Louis Gillet, et un universitaire, l'inspecteur-général Garnier. Puis, les corrections souhaitées étant acquises, la pièce est de nouveau soumise au Comité qui l'accepte définitivement. Pouvait-on prendre plus de précautions? L'administrateur, le Comité, pouvaient-ils se sentir plus solidairement « couverts » pour tous les risques à venir?

Cependant, entre la réception et la représentation, l'atmosphère politique s'était encore obscurcie, et *Coriolan* suscita des réactions qui s'accusèrent les jours suivants, sans pourtant provoquer l'intervention de la police, ou l'évacuation de la salle. Et brusquement, sans préavis, le 3 février, un nouveau sous-secrétaire d'État s'autorisant de ces incidents convoque Émile Fabre et lui fait savoir qu'il est démis de ses fonctions, sans compensations, « parce qu'on a besoin de son poste pour M. Thomé, directeur de la Sûreté Générale ». On connaît la suite, et comment un mouvement d'indignation goguenarde fit revenir le ministre sur sa décision et réintégrer Fabre.

Les conséquences d'une telle politique sont si évidentes que personne ne les nie. La « crise de la Comédie-Française » est la tarte à la crème de tous les journalistes depuis des temps immémoriaux. Mais il est rare qu'on en cherche les causes.

On le fit pourtant, en 1936, au départ d'Émile Fabre, où il fallut bien constater que Copeau, Jouvet, Dullin, Baty portaient beaucoup plus loin le rayonnement du Théâtre Français vivant, que l'établissement qui portait ce nom. Mais l'analyse qu'on fit des causes de cette situation conduisit à des conclusions différentes de celles qui semblent s'imposer au terme de ce récit : on pensa que si la position réciproque de l'administrateur et des comédiens se révélait si fausse, c'était parce qu'on n'était pas allé jusqu'au bout de la politique de vassalisation de la troupe. On comprit qu'à cette troupe, il fallait un chef, mais on pensa que ce chef pouvait être l'administrateur pour peu qu'on le munît de pleins pouvoirs, et que, selon l'expression imagée mais utopique de Pierre Brisson, « on murât les souterrains qui relient la rue de Richelieu au Palais-Bourbon ».

On sait ce qu'il advint de l'expérience tentée courageusement par Edouard Bourdet et son équipe des quatre metteurs en scène du Cartel

commencée brillamment, elle fut interrompue par la guerre avant qu'elle pût porter ses pleins effets. Depuis, il y eut l'occupation, la réforme de 46, compromise au départ par les illusions nées de la Libération, et beaucoup de petits événements dont il a été parlé ailleurs.

Le problème reste donc posé, et pour ceux qui aiment encore la vieille maison, du dehors ou au dedans, ce problème est angoissant. Ce n'est pas la première fois, certes, que les esprits chagrins demandent la suppression de la Comédie-Française, mais c'est la première fois que les amoureux du théâtre et les fervents de la grandeur française se demandent si la Comédie-Française va pouvoir durer encore longtemps.

Pourtant, si l'on s'avisait de supprimer la Comédie, il faudrait en inventer une autre sur l'heure, car elle répond à un besoin manifeste, et là est sa force. Il serait donc plus sage et plus simple et plus juste de la réformer dès maintenant. Il semble aujourd'hui que le problème à résoudre se concentre dans l'établissement de nouveaux rapports entre l'État et la Société, c'est-à-dire la troupe. Il s'agit de rendre à celle-ci sa combattivité en lui confiant les responsabilités qui sont incluses dans la notion même de troupe. Il s'agit de la « défonctionnariser », de lui permettre de refaire son unité, de trouver un chef parmi ses membres au destin duquel elle accepte de lier son propre destin comme l'ont fait les compagnons de Molière, de La Grange et de tous les animateurs qui ont existé jusqu'à ce jour. Il s'agit de lui rendre le maximum de son autonomie en tant que troupe, quitte à lui imposer par contrat un cahier des charges précis pour ce qui concerne exclusivement l'interprétation des classiques. Il s'agit, en résumé de faire que le Comédien-Français du XX^e^ siècle, couvert de tous les signes extérieurs de la considération, ne soit pas en fait considéré comme un incapable social et comme un enfant, par rapport à ses aînés, les « parias » du XVII^e^ siècle.

Qu'une telle réforme ne puisse être réalisée du jour au lendemain, c'est évident; mais heureusement je le crois fermement, la situation pour être grave n'est pas urgente. La Comédie a pour elle son prestige qui est moins atteint qu'il ne paraît, et qui renait aussi aisément qu'on le voit sombrer. Elle a ses amoureux, et tous ceux qui croient ne plus l'aimer et qui se révolteraient si on songeait sérieusement à l'abattre. Elle a ses comédiens qui ne demandent qu'un mot d'espoir pour reprendre courage, son personnel que les techniciens du monde entier admirent et envient. Elle a son histoire, ces trois siècles derrière elle qui la poussent vers l'avenir. Elle a surtout le souvenir de Molière qui reste son grand patron invisible et la justification de ses fiertés.

Car nous retrouvons ici une des contradictions de cette institution sans pareille. Je me suis laissé aller à dire qu'elle n'avait plus de chef, plus d'âme, plus de drapeau. Mais elle a Molière, elle a cette sorte de communion mystique avec son fondateur qui, plus que les millions de subventions et toutes les réformes imposées par décrets l'oblige, la contraint à survivre.

Cette présence de Molière, il suffit pour en éprouver l'intensité, d'assister le soir du 17 février, chaque année, à la Cérémonie traditionnelle qui réunit sur la scène autour de son buste, les Comédiens de la Maison revêtus des costumes qu'ils portent ordinairement pour l'interprétation de son répertoire. Le public fait silence, le Doyen s'avance lentement et lit la page bouleversante où Grimarest relate les derniers moments du Fondateur de *L'Illustre Théâtre* :

« *Enfin, il rendit l'esprit entre les bras de ces deux bonnes sœurs; le sang qui sortait de sa bouche en abondance l'étouffa. Ainsi, quand sa femme et Baron remontèrent, ils le trouvèrent mort...* »

Et la salle anonyme, souvent même ignorante de ce qu'elle allait entendre, découvre qu'on vient de l'associer à la célébration d'un culte secret. Le silence se fait prière et dans une même ardente piété, tous, spectateurs et comédiens, revivent l'agonie du Grand Patron. D'année en année, depuis plus de deux siècles se renoue ainsi le lien de fidélité.

Pourtant, la fidélité c'est autre chose encore que cette méditation douloureuse. Ils le sentent bien, les Comédiens de Molière, quand ils répètent avec une ferveur d'admiration que les siècles n'ont pas attiédie, les textes immortels qu'ils ont reçus de lui. La fidélité n'est pas seulement contemplation, dévotion. Elle est imitation par l'action et la création. Il ne faut pas seulement aimer, servir Molière : il faut l'imiter, et puisqu'on est la troupe de Molière, animateur de troupe, rassembleur de dévouements, il faut revivre, non seulement par le souvenir, mais par les engagements et les risques, le grande aventure créatrice du fondateur de *L'Illustre Théâtre*, du chef de troupe débarquant à Paris sans comédiens connus et presque sans

Une des dernières créations de la Comédie-Française : Port-Royal *de Montherlant* (1954).

répertoire et engageant la lutte contre deux rivaux auréolés par un passé triomphal et par les signes éclatants de la faveur du Roi.

La vraie fidélité c'est, quand on a un grand passé qui prouve que la victoire a été possible et donc qu'elle le sera encore, d'y prendre des forces pour de nouveaux combats et non des timidités devant l'action future. La vie nous enseigne qu'il n'y a pas de droits acquis : il n'y a que des batailles, sans cesse offertes, et devant lesquelles toute esquive est un commencement d'abdication. C'est dans ce sentiment que nous trouvons le secret du miracle toujours renouvelé de la Comédie-Française : dès que sa troupe se réveille de la trompeuse illusion où risqueraient de l'entretenir la contemplation de ses trophées et la constatation de ses privilèges pour prendre conscience qu'il lui faut, chaque saison, monter à la conquête de Paris comme si elle était neuve et inconnue, et riche seulement de ses talents et de ses volontés tendues, alors, retrouvant sa jeunesse et le sens de sa mission, elle manifeste, sans que quiconque ose le lui contester, que, pour elle, le culte de Molière n'est pas le culte d'un dieu mort.

Molière, par Mignard.

CET OUVRAGE COMPOSÉ D'APRÈS LES MAQUETTES DE CHRIS MARKER, ET RÉALISÉ AVEC LA COLLABORATION DE MADELEINE HORN-MONVAL POUR L'ICONOGRAPHIE, A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER A PARIS EN SEPTEMBRE 1955 PAR L'IMPRIMERIE SAPHO.

PHOTOS : ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES, P. 54, 55 - BULLOZ P. 5, 49, 67, 71, 75 83, 109, 122 - GIRAUDON, P. 3 - HACHETTE, P. 12, 14 - MANUEL, P. 116, 117 - PARIS MATCH, P. 120 - RIGAL, P. 15, 20, 40-41, 48 - VIZZANOVA, P. 11, 36, 42, 86, 93, 103.

IMPRIMERIE SAPHO - D. L. IV^e TR. 1955 N° 693

Y0-CDB-744

Imprimé en France. 11.55